

COORDONATORI  
Prof. IUSTINA ITU - Prof. MIRCEA ITU

# DICTIONAR DE CRITICĂ LITERARĂ



*Editura  
Oriental  
Latin*



COORDONATORI: IUSTINA ITU - MIRCEA ITU

# DICTIONAR DE CRITICA LITERARA

AUTORI:

Magda Andronic, Pavel Baimușe, Cornelia Bularca, Mihai Cimpoi, Romanița Constantinescu, Andreea Deciu, Ioana Fruntelată, Ion Funariu, Marin Iancu, Ion Itu, Iustina Itu, Mircea Itu, Dan Kițu, Mircea Moț, Bianca Osnaga, Steluța Pestrea-Suciu, Ion Stoia, Lucia Zanchi.

  
Editura  
Orientul  
Latin



**EDITURA ORIENTUL LATIN**

**I.S.B.N. 973 - 96407 - 5 - 3**

**EDITOR  
ION ITU**

**REPERE DIDACTICE**

**BRASOV - 1995**



# INDICI ANALITICI

## 1 - OPERE CRITICE

- Amurgul gândurilor de Emil Cioran (Ion Itu)
- Anamorfoză și poetică de Simion Mioc (Ion Stoia)
- Arca lui Noe de Nicolae Manolescu (Andreea Deciu)
- Arta prozatorilor români de Tudor Vianu (Iustina Itu)
- Camil Petrescu de Marian Popa (Dan Kițu)
- Caragiale și Caragiale de Fl. Manolescu (R. Constantinescu)
- Cărțile lui Mihail Sadoveanu de Ion Vlad (Bianca Osnaga)
- Clasicii noștri de Vladimir Streinu (Dan Kițu)
- Clasicismul românesc de Dim. Păcurariu (Magda Andronic)
- Creație și frumos în rostirea românească de C. Noica (Ion Itu)
- Critice de Titu Maiorescu (Romanița Constantinescu)
- D. Cantemir scriitor umanist de V. Coroban (Mihai Cimpoi)
- Din clasicii noștri de Edgar Papu (Ioana Fruntelată)
- Din registrul ideilor gingașe de Paul Zarifopol (Ion Funariu)
- Dubla intenție a limbajului și problema stilului  
de Tudor Vianu (Bianca Osnaga)
- Eminesciana de Perpessicius (Marin Iancu)
- Eminesciune de G. I. Tohăneanu (Ion Stoia)
- Eminescu - modele cosmologice și viziune poetică  
de Ioana Em. Petrescu (Bianca Osnaga)
- Eminescu sau despre Absolut de Rosa del Conte (Mircea Itu)
- Eminescu și India de Amita Bhose (Mircea Itu)
- Eminescu și romantismul german  
de Zoe Dumitrescu - Bușulenga (Mircea Itu)
- Eseu despre lumea lui Caragiale M. Iorgulescu (Mircea Moț)
- Estetica de Tudor Vianu (Andreea Deciu)



- Eugen Lovinescu și antinomiile criticii de Florin Mihăilescu  
(Steluța Pestrea-Suciu)
- G. Călinescu între Apollo și Dionysos  
de Dumitru Micu (Cornelia Bularca)
- G. Călinescu și "complexele" literaturii române  
de Mircea Martin (Iustina Itu)
- George Bacovia de Mihail Petroveanu (Dan Kițu)
- G. Ibrăileanu de Mihai Drăgan (Iustina Itu)
- I. L. Caragiale de Serban Cioculescu (Iustina Itu)
- Incursiuni în literatura actuală de Ion Simuț (Lucia Zanchi)
- Introducere la Dacia literară de M. Kogălniceanu  
(Mircea Itu)
- Ioan Slavici de Pompiliu Marcea (Ioana Fruntelată)
- Ion Agârbiceanu de Mircea Zăciu (Dan Kițu)
- Istoria literaturii române contemporane de Eugen Lovinescu  
(Cornelia Bularca)
- Istoria literaturii române de la origini și până în prezent  
de G. Călinescu (Cornelia Bularca)
- Istoria literaturii române de la origini și până la 1830  
de Al. Piru (Steluța Pestrea-Suciu)
- Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea  
de Nicolae Iorga (Dan Kițu)
- Istoria literaturii române vechi de Nicolae Cartoian  
(Andreea Deciu)
- Itinerar printre clasici de Paul Cornea (Iustina Itu)
- Lepturariu românesc de Aron Pumnul (Ion Itu)
- Limba română artistică de Ștefan Munteanu (Ion Stoia)
- Literatura română între cele două războaie mondiale  
de Ov. S. Crohmălniceanu (Cornelia Bularca)
- Liviu Rebreanu de Al. Piru (Steluța Pestrea-Suciu)
- Lucian Blaga. Mitul poetic de Eugen Todoran (Iustina Itu)
- Lucian Blaga. Universul liric de Ion Pop (Mircea Moș)
- Marin Preda - vocație și aspirație de Mihai Ungheanu  
(Iustina Itu)



- Mihai Eminescu de Zoe Dumitrescu-Buşulenga (Mircea Itu)  
 Mihail Sadoveanu de Constantin Ciopraga (Bianca Osnaga)  
 Mitologie română de Romulus Vulcănescu (Cornelia Bularca)  
 Narcis şi Hyperion de Mihai Cimpoi (Pavel Baimuşe)  
 Nu numai Caragiale de Stefan Cazimir  
     (Romaniţa Constantinescu)  
 Octavian Goga - Monografie de Ion Dodu Bălan (Iustina Itu)  
 O istorie a literaturii române de Ion Rotaru (Cornelia Bularca)  
 Opera literară a lui Lucian Blaga de George Gană  
     (Iustina Itu)  
 Opera lui Alexandru Macedonski de Adrian Marino  
     (Ioana Fruntelată)  
 Opera lui Mihai Eminescu de G. Călinescu (Ion Itu)  
 Opera lui Tudor Arghezi de Nicolae Balotă (Iustina Itu)  
 Poemele sacre de Ion Itu (Bianca Osnaga)  
 Poezia lui George Coşbuc - eseu monografic de Petru Poantă  
     (Mircea Moş)  
 Principii de estetică de G. Călinescu (Andreca Deciu)  
 Proza românească de azi de Cornel Ungureanu (Ion Stoia)  
 Realitate şi romanesc de Liviu Petrescu (Mircea Itu)  
 Scrieri alese de Pompiliu Constantinescu (Marin Iancu)  
 Scrieri despre Titu Maiorescu de Liviu Rusu (Mircea Itu)  
 Scriitori români de azi de Eugen Simion  
     (Romaniţa Constantinescu)  
 Tudor Arghezi de Mihai Ralea (Ion Funariu)  
 Viaţa şi opera lui Ion Creangă de Jean Boutiere (Mircea Itu)

## 2 - SCRITORI

### SI OPERE CRITICE DE REFERINTA

- Alecsandri, Vasile: Arta prozatorilor români, Clasicismul românesc, Critice, G. Ibrăileanu, Itinerar printre clasici, Lepturariu românesc, Limba română artistică
- Alexandrescu, Grigore: Clasicismul românesc



- Arghezi, Tudor:** Anamorfoză și poetică, Arca lui Noe, Arta prozatorilor români, Opera lui Tudor Arghezi, Scrieri alese, Scriitori români, Tudor Arghezi
- Bacovia, George:** Anamorfoză și poetică, George Bacovia
- Barbu, Eugen:** Arca lui Noe, Proza românească de azi, Scriitori români de azi
- Barbu, Ion:** Istoria literaturii române între cele două războaie mondiale, Limba română artistică
- Bănulescu, Stefan:** Arca lui Noe, Proza românească de azi, Scriitori români de azi
- Bengescu-Papadat, Hortensia:** Arca lui Noe, Arta prozatorilor români, Din clasicii noștri, O istorie a literaturii române, Realitate și romanesc
- Blaga, Lucian:** Din clasicii noștri, G. Călinescu și complexe literaturii române, Istoria literaturii române de la origini și până în prezent, Limba română artistică, Literatura română între cele două războaie mondiale., Lucian Blaga mitul poetic, L. Blaga. Universul liric, Opera literară a lui L. Blaga, Scriitori români de azi
- Breban, Nicolae:** Arca lui Noe, Scriitori români de azi
- Bogza, Geo:** Scrieri, Scriitori români de azi
- Buzura, Augustin:** Arca lui Noe, Scriitori români de azi
- Cantemir, Dimitrie:** Dimitrie Cantemir - scriitor umanist, Din clasicii noștri, Istoria literaturii române din secolul al XVIII - lea
- Caragiale, I. L.:** Arta prozatorilor români, Caragiale și Caragiale, Critice, Din clasicii noștri, Eseu despre lumea lui Caragiale, I. L. Caragiale, Nu numai Caragiale, Scrieri alese
- Caragiale, Matei:** Arta prozatorilor români, Din clasicii noștri, Realitate și romanesc
- Călinescu, G.:** Arca lui Noe, G. Călinescu între Apollo și Dionysos, G. Călinescu și "complexele" literaturii române, Scrieri alese, Scriitori români de azi



- Coșbuc, George:** Clasicii noștri, Clasicismul românesc, Poezia lui George Coșbuc
- Creangă, Ion:** Artă prozatorilor români, Clasicii noștri, Din clasicii noștri, Scrieri alese, Viața și opera lui Creangă
- Delavrancea, Barbu-Stefănescu:** Artă prozatorilor români
- Eliade, Mircea:** Arca lui Noe, Scriitori români de azi
- Eminescu, Mihai:** Artă prozatorilor români, Clasicii noștri, Clasicismul românesc, Critice, Creație și frumos în rostirea românească, Din clasicii noștri, Eminesciana, Eminesciune, Eminescu - modele cosmologice și viziune poetică, Eminescu sau despre Absolut, Eminescu și India, Eminescu și romantismul german, G. Călinescu și "complexele" literaturii române, Lepturariu românesc, Limba română artistică, Mihai Eminescu, Narcis și Hyperion, Opera lui M. Eminescu
- Filimon, Nicolae:** Artă prozatorilor români, Itinerar printre clasici
- Hașdeu, Bogdan-Petriceicu:** Artă prozatorilor români
- Goga, Octavian:** Artă prozatorilor români, Critice, G. Călinescu și "complexele" literaturii române, Octavian Goga - monografie
- Kogălniceanu, Mihail:** Introducție la Dacia literară
- Maiorescu, Titu:** Artă prozatorilor români, Clasicii noștri, Istoria literaturii române contemporane, Scrieri despre Titu Maiorescu
- Macedonski, Al:** Artă prozatorilor români, Opera lui Al. Macedonski
- Neagu, Fănuș:** Proza românească contemporană, Scriitori români de azi
- Negruzzi, Constantin:** Artă prozatorilor români, Clasicismul românesc, Din clasicii noștri
- Odobescu, Al:** Artă prozatorilor români, Clasicii noștri
- Petrescu, Camil:** Arca lui Noe, Artă prozatorilor români, Camil Petrescu, Realitate și romanesc, Scriitori români



**Popescu, D. R.:** Scriitori români de azi

**Preda, Marin:** Marin Preda - vocație și aspirație, Proza românească de azi, Scriitori români de azi

**Rădulescu, I. H.:** Clasicismul românesc, Din clasicii noștri

**Rebreanu, Liviu:** Anamorfoză și poetică, Arca lui Noe, Arta prozatorilor români, Istoria literaturii române cont., Istoria literaturii române de la origini și până în prezent, Liviu Rebreanu, Realitate și românesc

**Sadoveanu, Mihail:** Arca lui Noe, Arta prozatorilor români, Cărțile lui Mihail Sadoveanu, Din clasicii noștri, G. Călinescu și "complexele" literaturii române, Istoria literaturii române de la origini și până în prezent, Limba română artistică, Mihail Sadoveanu, Scriitori români de azi

**Slavici, Ioan:** Arca lui Noe, Arta prozatorilor români, I. Slavici

**Stănescu, Nichita:** Scriitori români de azi

**Sorescu, Marin:** Scriitori români de azi

**Voiculescu, Vasile:** Proza românească de azi

**Zamfirescu, Duiliu:** Itinerar printre clasici, Realitate și românesc

**X X X - Alți scriitori de azi:** Incursiuni în literatura actuală,



## CUVÂNT ÎNAINTE

Ideea de a alcătui un dicționar de critică literară este bună, este chiar foarte bună. Editura Orientul Latin din Brașov s-a adresat unor oameni tineri, cei mai mulți dintre ei absolvenți ai Facultății de Litere din București, dar și unor istorici literari cu o mare experiență (Mihai Cimpoi, Ion Itu). Este vorba, în fapt, nu atât de un dicționar de critică literară, cât de un dicționar al operelor critice românești. În primul caz, ar fi trebuit să figureze conceptele criticii (de la autonomia estetică la, să zicem, postmodernism), direcțiile și stilurile critice românești. În dicționarul de față sunt selectate un număr de opere critice reprezentative. Nu lipsesc, de bună seamă, Criticele lui Maiorescu, Istoria lui Călinescu, Opera lui Mihai Eminescu, de același, Istoria literaturii române contemporane de E. Lovinescu, Arta prozatorilor români și Estetica lui Tudor Vianu, Amurgul gândurilor de Cioran și Creație și frumos în rostirea românească de C. Noica.

Autorii dicționarului au fost obligați să țină seama, evident, de programa școlară. Totuși, este ciudat că lipsesc dintr-un dicționar al operelor critice românești scrierile lui Gherea, Ibrăileanu, Mihail Dragomirescu. Putem să ne imaginăm critica românească fără Spiritul critic în cultura românească? N-aș fi ezitat să introduc într-un dicționar de opere critice incendiarul Nu de Eugen Ionescu, să fac o referire la eseurile lui Mihail Sebastian și să acord spațiul pe care îl merită uneia dintre cărțile importante ale eseistului Mircea Eliade, de pildă Insula lui Euthanasius... Dacă prezentăm într-un dicționar pe dl. Cornel Ungureanu, pe ce motiv i-am putea elimina pe Petre Pandrea, Vasile Lovinescu, Mircea Vulcănescu?... Lipsesc, de asemenea, inexplicabil,



câțiva critici actuali renumiți cum sunt, de pildă, Valeriu Cristea, Lucian Raicu, Matei Călinescu, Al. Paleologu, N. Steinhardt...

Orice selecție este subiectivă și, deci, discutabilă, dar câteva puncte de reper sunt, totuși, inevitabile... Câteva sugestii. Din Perpessicius n-aș fi ales Eminesciana, ci opera lui capitală, *Mențiuni critice*. Din Pompiliu Constantinescu n-aș fi analizat *Scrieri alese* (culegere alcătuită de editorii săi) ci una din cărțile lui cu o identitate precisă. Din opera lui Serban Cioculescu a fost selectat micul studiu despre I. L. Caragiale. Mai importantă este *Viața lui I. L. Caragiale*... În cazul Iorga, n-aș fi ales numai un volum din istoria literaturii (sec. al XVIII-lea), aș fi avut în vedere tot ciclul... Păstrând proporțiile, dacă autorii dicționarului n-au ocolit *Scriitori români de azi*, de ce s-au oprit la volumul al II-lea? Proiectul critic cuprinde patru volume și numai luate împreună oferă o imagine cât de cât concludentă a autorului și a literaturii pe care el o analizează...

Trecând peste aceste observații și peste altele, posibile, un fapt îmi pare indiscutabil: acest dicționar vine în întâmpinarea profesorilor de limba română și a elevilor din ultimele clase de liceu. Și vine, de multe ori, în chip satisfăcător. Pe când un dicționar al criticilor români? Regretatul Al. Piru a pregătit prin anii '80, împreună cu catedra de istorie a literaturii române din București, un asemenea dicționar. Care, bineînțeles, n-a apărut. În ce sertar zace, azi, această migăloasă lucrare? Până o să fie descoperită, să parcurgem dicționarul pe care ni-l propune această inimoasă editură brașoveană.

Eugen SIMION

17 aprilie 1995



## ARGUMENT

Acest Dicționar de critică literară este prima tentativă de sistematizare a istoriei criticii literare românești din perspectiva exigențelor învățământului de azi. El face parte din seria dicționarelor pe care editura noastră le-a oferit cititorilor interesați de achiziționarea unor instrumente de muncă intelectuală, în vederea unei receptări avizate a operei literare: Dicționar de proză românească, Dicționar de poezie românească și Dicționar de personaje literare. Respectând programa școlară privind capitolele consacrate istoriei și criticii literare, teoriei și esteticii, cartea cuprinde o suită de studii despre operele critice reprezentative. Am introdus în Dicționar și alte opere critice, vizând asimilarea unor noi sisteme de interpretare a textului literar și lărgirea orizontului de informații despre operele examinate în manuale. Prin analiza ideilor literare și prin evidențierea judecăților de valoare despre scriitorii ce se studiază în școală, dicționarul operelor critice vine în întâmpinarea unei înțelegeri mai adânci a semnificațiilor limbajului artistic din creația fiecărui autor.

Firește că ar fi fost bine să apară într-o astfel de lucrare și alți critici literari. Poate chiar Radu Ionescu, Mihail Dragomirescu, Sorin Alexandrescu, etc, nume de referință în evoluția stilurilor critice. Ar fi fost captivant să forțăm și mai mult barierele programei școlare și să prezentăm opere care pot fi în mod sigur justificate într-o istorie a literaturii contemporane: *Estetica* lui Pius Servien, *Essai sur le rythme* de Matila Ghyka, *The Taming of Romanticism*, de Virgil Nemoianu sau *Dimensiunea românească a existenței* de Mircea Vulcănescu ș.a.m.d.



*Analiza noastră nu putea epuiza resursele. De altfel, dificultatea subiectului ales și, îndeosebi, caracterul lui amplu, au impus o anume ordine redacțională. Ne-a interesat acum, în mare măsură, orizontul public de așteptare. Am încercat o comunicare firească și accesibilă, pe baza unor cerințe didactice înalte.*

*Profesori și inspectori școlari, din mai multe zone ale țării, aflați în primii ani de învățământ sau cu o bogată experiență la catedră, s-au antrenat cu profesionalism și cu responsabilitate, spunem noi, în construcția acestei cărți unitară în spirit, diversă în expresia stilistică și în sistemul de argumentare.*

*Dacă această carte răspunde gustului dumneavoastră și exigențelor unei lecturi instructive înseamnă că am reușit să propunem un partener agreabil în dialogul cu opera critică. Temeritatea experienței ne stârnește un viu interes pentru toate sugestiile de îmbunătățire, pe care le așteptăm cu nerăbdare, în perspectiva edițiilor următoare.*

**COORDONATORII**





## AMURGUL GÂNDURILOR

de Emil Cioran

O bursă de studii în Germania (1933-1935) și un an de profesorat la Brașov (1936-1937), după studiile liceale la Sibiu și după studiile universitare în București, încheie, pentru Emil Cioran, etapa formării. Din 1937, beneficiind de o bursă acordată de statul francez, pleacă în Franța și, ca urmare a condițiilor intervenite în situația politică și militară a țării sale și a Europei de Est, războiul mondial, apoi dominația sovietică, se stabilește la Paris, unde va rămâne toată viața. La 10 ani după plecarea din țară, când destinul i se pare pecetluit pentru sine și pentru țara sa, se consacră definitiv limbii de adopțiune și va scrie de acum înainte numai în limba franceză. Cele 10 cărți publicate în această limbă îi asigură o notorietate incontestabilă ca filosof de vocație și stilist rafinat al limbii lui Voltaire: *Précis de décomposition* (1949), *Syllogismes de l'amertume* (1952), *La tentation d'exister* (1956), *Histoire et utopie* (1960), *La chute dans le temps* (1964), *Le mauvais Démon* (1969), *De l'inconvenient d'être né* (1973), *Ecartèlement* (1979), *Exercices d'admiration* (1985) și *Aveux et anathèmes* (1987).

Fundamentul doctrinar și stilistic al acestor cărți - adevăr necontestat nici de autor și nici de exegeții lui - se află, ca și în cazul Mircea Eliade, în volumele publicate în limba română, la București,



înainte de război: *Pe culmile disperării* (1934), *Cartea amăgirilor* (1936), *Schimbarea la față a României* (1936-1941), *Lacrimi și sfinți* (1937) și *Amurgul gândurilor* (1940). Singurele rezerve pe care autorul le manifestă față de aceste lucrări de tinerețe privesc o anumită abordare "sforăitoare", spune el, în titluri (și aici citează *Schimbarea la față a României*, dar are în vedere probabil și *Pe culmile disperării*), ca și o "isterie a vârstei" care îl pune în situația unor delimitări după mai bine de 50 de ani referitoare la judecățile din *Schimbarea la față a României* (cu privire îndeosebi la evrei și la unguri).

Din perspectiva zilei de azi, când trăim etapa celei de a treia schimbări la față a României (după schimbarea afirmată prin judecata lui Emil Cioran din 1936 și după schimbarea impusă contextului european, de căderea Berlinului sub tancurile staliniste), opera filosofului nu prezintă acele sușuri și căderi, acele convulsii cutremurătoare la care te-ai fi așteptat odată cu "isteriile" necruțătoare ale tinereții. Dimpotrivă, o anumită constanță și o anumită linearitate de structuri formale și ideologice dau de veste că asemenea caractere ale cugetării și ale simțirii sale filosofice sunt imutabile, dacă nu chiar conservatoare, ca și determinările firii sale țărănești din Mărginimea Sibiului. Trecând peste formele extremiste dizgrațioase (acel "amestec de naționalism turbat și disperare prăpăstioasă", de care vorbește istoricul literar Ion Negoitescu), numeroase alte caracteristici sunt de analizat între etapa românească ("autohtonistă") și etapa franceză ("stilistică"), între care cităm, pentru eventuale incursiuni tematice viitoare, vocația aforistică a discursului, cu rădăcini adânci în bogata literatură gnostică a românilor, reluarea unor tipuri de cugetare specifice meditației eminesciene (spre exemplu din *Rugăciunea unui dac*), evoluția cugetării pe temelia categoriilor tradiționalizate în spațiul românesc prin filosofia orfică și zalmoxiană (tema plângerii existențiale, tema umilinței, tema iertării prin retorica autoflagelării, procedura blestemului pentru mizeria condiției umane, idealul purificării și al îndoirii de sine ș.a.m.d.), redeșteptarea unor teme convergente cu literatura patristică bizantină.

Asemenea investigații paralele ne conduc la concluzia că multe din ipotezele formulate de Emil Cioran în anii tinereții cu privire la



specificul valorilor spirituale românești, de asemenea la reverberația lor în universalitate sunt riscante, dacă nu cumva sunt tot atât de exagerate ca și temele de care s-a detașat în ediția din 1990 a *Schimbării la față*. Un exercițiu de control foarte interesant l-ar oferi în acest sens chiar o analiză paralelă a câmpurilor ideatice din *Miorița* și din eseistica lirică totuși a marelui filosof, pornind de la expresia involburată că celebra baladă n-ar fi altceva decât un “blestem politic și național”, expresie provocată mai degrabă de situarea baladei în raport cu “debitul vital al neamului”, decât cu natura experienței sale catarctice, în care ea se regăsește profund chiar în viziunea de fond a filosofiei cioraniene.

Publicat în 1940 la Dacia Traiană din Sibiu, eseul *Amurgul gândurilor* are valoarea unei pietre de hotar în evoluția scriitorului și filosofului român. Este ultima carte tipărită în România, chiar în pridvorul casei în care a copilărit și este, pe de altă parte, documentul fundamental cu care se legitimează autorul în eseistica sa franceză de mai târziu, deoarece atât aspectul stilistic, cât și universul filosofic de reflexie se află condensate în acest text auroral. Eseul se deschide cu un motto, după un procedeu frecventat în epoca bucureșteană și pe care autorul a ținut să-l păstreze aproape generalizat în eseistica franceză. Motto-ul este notat după *Cronici (Vechiul Testament)* și ifixează centrul meditației filosofice pentru acest volum, dacă nu cumva pentru întreaga dezvoltare a cugetării sale eseistice:

“Hrăniți-l cu pâinea și cu apa întristării”.

Împrejurul acestei figuri retorice transcrise după sistemul trupului parabolic al Bibliei, Emil Cioran organizează 14 capitole de text după principiul jurnalului interior pe aproximativ 200 de pagini. Redactarea se situează la antipodul tratatului și va fi conservată în această formă în aproape toată eseistica franceză, ceea ce face riscantă transliterarea conceptului din 1949 pe înțelesul de tratat (*Précis de décomposition* ca *Tratat de descompunere*). Forma textului este organizată ca o suită indeterminată de fragmente, cu aspectul unor frânturi, parte dintr-un mozaic indistinct, imposibil de reconstituit la nivelul raționalității analitice. Avem în față o scriere incontinentă, de parcă trupul textului ar fi fost sfărtecat printr-o operație anterioară imemorială,



iar ceea ce avem noi în față sunt numai urmele acestei materii fragmentarizate. A căuta, printr-un procedeu logic, forma întregului trup, pentru a-i determina specia și caracteristicile, ar fi un risc prea evident și o neînțelegere a problemei de fond. Emil Cioran serie în asemenea alinamente fragmentare, traducând o concepție despre natura fragmentară a expresiei ca efect al viziunii despre natura fragmentară a ființei (vezi *Revelațiile durerii*, eseu publicat în antologia cu același titlu). Asociind la această ipoteză credința că în stare de șoc emotiv ființa este cu atât mai incontinentă în registrul expresiei, avem o explicație posibilă pentru înțelegerea unității dintre formă și regimul ideilor, ca regulă obligatorie în registrul estetic al operei.

Tipul fragmentar al expresiei, rupt din plasa logică a succesivității temporale, asociază textul cioranian la practicile aforistice ale gândirii moraliste, atât de vii în limba plină de duh a țăranilor transilvăneni. Dar aliniază experiența gândirii sale filosofice la practicile existențialiste europene, reflectate puternic în trăirismul românesc din anii de formare bucureșteni. Anticipate în lecturile sale inuiționiste (vezi teza despre Bergson din studenție), caracteristicile existențialiste ale eseismului cioranian consacră orientările gândirii sale încă din tinerețe: apropierea de Jean Paul Sartre (*Greața*) sau de Albert Camus (*Străinul*), din punctul de vedere al șederii sale în Franța, neavând decât aspectul unor incidente biografice. În orizontul ideatic al operei, asemenea incidente pot fi urmărite aplicat atât pe itinerariile sartriene în geografia conceptului greață la Emil Cioran, cât și pe itinerariile camusiene, în suferințele înstrăinării într-o altă lume decât aceea în care sinele se simte acasă. Vezi în acest sens *Tribulațiile unui metec* din *Tratat de descompunere* unde găsim aceste mărturisiri dramatice: "Nu avem puteri decât pentru absoluturile seminției din care ne tragem; un suflet, ca și o țară, neînflorind decât înăuntrul granițelor sale". "Plătesc, spune autorul, pentru că am trecut dincolo, pentru că mi-am făcut din Nedefinit o patrie și un cult din zei străini; pentru că m-am închinat în fața secolelor și mi-am înlăturat strămoșii". Desigur, condiția de metec (străin, în limba greacă veche) trebuie interpretată nu numai prin aplicare la geografia europeană, unde conceptul de patrie are un sens definit, ci și la o geografie



a sinelui răvășit în universul obiectelor și în universul lumii de dincolo de trup, pe măsura unor percepții atât de frecvente în cugetarea creștină și precreștină a românilor și a lumii.

Simfonia din *Amurgul gândurilor*, sfărâmată în zeci și sute de notații, reflexii și maxime, pe modelul aforistic al scrierilor lui Friedrich Nietzsche, dar și al filosofilor presocratici, atât de viu și în retorica lui Constantin Brâncuși, pare mai degrabă transcrierea unei muzici a simțurilor efemere în raport cu eternitatea lumii. Aspectul de respirări, în care termenii raționalității sunt topiți în parfumul sensibilității lirice, consacră imaginea definitorie a literaturii eseistice din acest volum cioranian esențial. Admirația autorului nu se exercită în direcția lui Socrate, ale cărui colocvii au uimit lumea prin puterea analitică, demonstrativă a discursului, ci în favoarea lui Diogene Cinicul, pe care interpreții îl consideră îndeobște "un Socrate nebun". Evocând undeva, după Diogene Laertios, *Viețile și doctrinele filosofilor*, apariția lui Diogene cinicul într-o casă somptuoasă - unde, atenționat să nu scuipe pe jos, scuipă direct în obrazul gazdei, motivând că este singurul loc murdar din preajmă, Emil Cioran aplică această caracterizare exponențială: "Diogene și-a transpus în fapte gândurile cele mai intime cu o insolentă supranaturală, asemenea unui zeu al cunoașterii, libidinos și pur".

În acest model eseistic, cu adânci incidente literare, unde lirismul contaminează toate categoriile moralismului său profund, autorul dă glas agitației din sufletul său, care are aspectul intelectual al unei plângeri existențiale neconținute. El spune: "Dacă ar prinde glas agitația surdă din mine, fiecare gest ar fi o îngenunchere la un zid al plângerii", asociind esența cugetării sale într-o serie pe de o parte profund existențialistă, iar pe de alta cu reverberații ample în experiența lirismului universal, de la doinele românilor până la marile categorii orfice și homerice care desemnează amarul condiției umane pe pământ. Pe acest concept energetic autorul construiește întreaga structură moralistă a conținutului, în care suferința pare a fi principalul exercițiu existențial în această vale a plângerii, cum spune psalmistul. Dar dacă deducția respectivă este corectă, urmează că omul nu are de purtat recunoștință nimănui, ceea ce înseamnă că asumarea condiției existențiale mizere,



de îndată ce iradiază acest "miros urât" și această nesfârșită tânguire de sine, antrenează cu necesitate și blestemul împotriva unui dumnezeu precar și indiferent. Alinierea sfințeniei de muzică, de erotică, de poezie și de alcool, ca mijloace de a ridica omul între cer și pământ, poate fi expresia acestei determinări, deoarece filosoful remarcase și altă dată că teologia împiedică o bună cunoaștere de sine și existența demonică, în actualitate, în eveniment, este mai tentantă decât arheologia cerului, acoperită de un dezinteres funciar, sterilă și improbabilă. Interesante, sub acest aspect, par reflecțiile autorului despre conceptul de amurg, cu aplicații teoretic mai largi decât cele denumite prin traducerea ad litteram a titlului. Emil Cioran spune că Dumnezeu însuși este de înțeles nu ca o aură neîntreruptă, ci mai degrabă ca un amurg veșnic, de unde reflecția plină de interes cu privire la faptul că, de îndată ce Cuvântul este Dumnezeu și dacă la început a fost Cuvântul - Dumnezeu, atunci Dumnezeu fiind Amurgul, putem spune că la început a fost Amurgul și Cuvântul. Deci expresia este ea însăși un spațiu în ceață, un amurg neconținut.

Trecerea serilor logice de pe conceptele reci pe formele calde ale expresiei: tristețea, greața, melancolia, suferința, remușcarea, umilința, solitudinea; tânguirea, căderea, blestemul, boala, păcatul, neantul, amurgul moartea, de pe cunoașterea luminoasă (fanică), pe cunoașterea noctură (nictică) și pe un Demiurg înveșmântat în lumină din lumină pe un Demiurg întunecat, de pe extaz pe natura bolnavă, învederează odată mai mult semnificația acestei cărți, și modernitatea ei într-o lume în care maledicția e la modă și în care, paralel cu nenumăratele crize ale condiției umane, criza creștinismului face și mai greu drumul propriei noastre salvări. "Este aproape sigur, afirmă Emil Cioran în *Exerciții de admirație*, adresându-se compatriotului său Mircea Eliade, că doar laturile sumbre ale creștinismului mai trezesc în noi un oarecare ecou și poate că ar trebui într-adevăr să-l vedem în negru dacă vrem să-i regăsim esența". Pe această spirală a istoriei universale, ca fii ai țării lor și ca cetățeni ai universului totodată, Emil Cioran, ca și Mircea Eliade, semnifică în orizont planetar potențialul creator al neamului românesc, postulat de marele gânditor.



## ANAMORFOZĂ ȘI POETICĂ

de Simion Mioc

Titlul volumului cumulează intențiile autorului de a desprinde, de a pătrunde și de a sintetiza, la o nouă lectură, sensurile operelor literare dintr-un anumit punct de vedere, printr-o altă optică (anamorfoza), precum și de a confrunta teoria internă a textului, aspectele tematice și compoziționale, aderența la normele estetice ale unui curent literar (poetica) cu tehnica și actul genetic ca proces și instrumental de creație (poesis).

Pornind de la ideea că "G.Bacovia este un poet tragic, în sensul că sensibilitatea și conștiința sa percep și intuiesc acut finitudinea, limita condiției umane (...), poet al imanenței, cu aptitudini unice în regizarea estetizantă a formelor materiei (...) conturând o viziune, o tonalitate și sensuri tragice profund originale în poezia noastră", exegetul urmărește concentrarea centripetă a spaimei existențiale, culminând în angoasă, ceea ce determină o peregrinare centrifugală spre marginile universului, unde apare golul cosmic, neantul, corespondent al vidului interior sau bariera cercului închis. (**Bacoviana. Eul liric și lupta cu limita**). Această "deplasare implacabilă spre vid" a eului bacovian îi revelează haosul din care lipsește ordinea, legea, raționalul, divinitatea, un reper cert la care să se poată raporta. "Există o relație de adâncime între închidere și deschidere, între limită și gol", pentru că "atitudinile eului liric bacovian se înfiripează în sensuri polare, concomitente și complementare: tristețe și umor, solitar și soldar, martiraj și revoltă, animus și anima etc".

În poezia *Pulvis*, de exemplu, "neantul bacovian (Kosmon peras, marginea universului la Empedocles) este sugerat de cuvinte cu cel mai înalt grad de abstractizare (...): imensitate, veșnicie, haos, gol, cu excepția substantivului nebunie, care face trecerea spre absurd și irațional.



Dominată de materialitate și lipsită de transcendență, transfigurând liric alienarea omului modern năpădit de nevroze și de melancolie, cu simțurile invadate de variate și acute dureri "mundane", poezia bacoviană "sonorizează muzical orice atom", orchestrează în armonii cu ecou pauzele și punctele de suspensie ("tăcerea în gol vibrează cu zvon" - *Noapte*), concentrează în spasmele cuvântului amenințările toamnei și cromatică opresivă a plumbului (*Altfel, Gri, Spre toamnă*), ritmează coroziv căderea ploilor ("O, plouă și tu gemi un plâns de armonie" - *Nocturnă*). "Pentru noi în acest sens, într-o apreciere metaforică G.Bacovia este Chopin-ul versului românesc, adică poetul conturării unei stări halucinante, într-un crescendo al angoasei, prin omologare cu *Marșul funebru*, dar mai ales cu *Preludiul*, opus 28, nr.15, în re bemol major, supranumit "Al picăturilor de ploaie".

O altă fațetă a modernității liricii românești cade sub incidența analizei pentru a rezulta o caracterizare de ansamblu a unui original volum arghezian în studiul "**Flori de mucigai**" sau **ritualurile inversate**. "În *Flori de mucigai* apare un nou Tudor Arghezi, un Baudelaire al Răsăritului, un spirit bogumilic și arhaic trecut prin cultura europeană, un Dante modern părăsit de iubirea divină (...), un poet antopannesc tragic care scrie într-un limbaj frust și rafinat totodată, cu unghiile de la mâna stângă ale unui înger căzut, ale unui heruvim îmbolnăvit de terestritate".

Limbajul și viziunea poetică sunt stilizate, iar în spatele unor scene violente ori scabroase, al unor portrete dizgrațioase ce amintesc de naturalism, al unei dominante epice și anecdotice se revarsă un greu și, totodată, savuros lirism. Atmosfera "șeasă", ludică, plină de pitoresc balcanic de după gratii, lasă breșe prin care se strecoară străfulgerări de lumină, de puritate, de omenesc. Astfel, în *Ion Ion* frumusețea mortului cu surâsul pe buze, jalea mămuchii, dar mai ales "lumina încremenită din ochii flăcăului" contrastează cu bezna, frigul și insalubritatea închisorii. Prospețimea trupului statuar de abanos al Tineai, în care ienește dorința instinctuală sau al celui de chihlimbar al Radei, cu zvâcniri drăcești, ațâțătoare, în ritmul dansului, situează prin metaforă și simbol personajele într-un registru al admirației.



Un ciclu de șapte poeme (*Șatra, Convoiul, Coviltirul, Generații, Munca, Nostalgii, Rada*) certifică virtuozitatea portretistului în întregirea unei lumi arhaice, cu mare densitate energetică, pătrunsă de morbul migrației și prea puțin diferențiată de animalitate, dar tânjind nostalgic după libertatea stepei. Femei neistovite în senzualitatea lor, alcătuite dintr-un aluat rar, circari, florărese, vrăjitoare, doftoroaie, ghicitoare, hoți și criminali, practicanți ai jocurilor de noroc compun o umanitate specializată în ritualuri de cult negativ. Mitul androgenului, sugerând unitatea primordială, își pierde solemnitățile din cauza lexicului și a prozodiei populare, învăluindu-se în miraculos.

De o mare densitate a sugestiilor și acuratețe analitică este studiul **“Pădurea spânzuraților” sau lupta dintre concepție și conștiința cosmică**, ce ne descoperă alte etajări ale arhitectonicii romanului într-o simetrică întreșere a structurilor circulare, a nodozităților simbolice și a liniilor de convergență în sensul fizicii (prin focalizare) și al matematicii (unde șirul infinit de numere tinde spre un șir finit numit limită). Escistul situează rădăcinile adânci ale crizei spirituale și morale ale lui Apostol Bologa “în miezul ființei”, în sufletul însetat de viață, de iubire și de armonie, care se mântuie după repetate și esențiale revelări ale “fenomenului original” sacru-lumina-printr-o dialectică îngemănare și alternanță cu întunericul. Acceptând că *Pădurea spânzuraților* este “un roman al unei obsesii și al căinței” (T. Vianu, Valeriu Cristea) cu o construcție sferoidală ce include trei cercuri concentrice - Apostol ca cetățean, ca român, ca om, Simion Mioc dezvăluie o suprapunere și o interpunere față de acestea a unei “structuri circulare abisale” din care izbucnește stimulată din exterior și din interior “conștiința cosmică”, o stare de spirit ce dă impresia fericitei unități a sufletului cu întregul univers.

Procesul iluminării conștiinței cosmice, atingând apogeul în împăcarea cu destinul din finalul thanatic al eroului, este precedat de un șirag de elemente prevestitoare ale morții: mormântul tatălui, cimitirul militar flancat de cel al satului, oprirea lui Apostol sub ștreangul spânzurătorii, conturul unei spânzurători proiectate de umbra compasului lui Klapka pe hartă, presentimentul sfârșitului mărturisit lui Klapka la



vestirea mutării pe frontul românesc etc. Aceste prevestiri, ca niște lait-motive wagneriene, pregătesc "marea scenă" - vedenia din biserică - nucleul semnificațiilor principale reverberat în ecouri succesive și interferențe ce punctează sinuosul drum al căutării adevărului.

După primul moment de zguduire a sufletului copilului la întâlnirea din gară a tatălui, posibil prototip mitic devenit în plan istoric simbol al luptei pentru emancipare națională, se instituie ca un centru al operei iluminarea din fața altarului, când "lumina de aur" a lui Dumnezeu îl contagiază pe alesul său, îi oprește bătăile inimii, îi inundă ochii de "o lucire stranie, bolnavă", iar sufletul "de fericire și de bucuria morții". "În primul cerc, cel al cetățeanului, predomină schemele raționale și oarecum "mecaniciste", neaderente la adevăratul fond sufletească (...); menținând contradicțiile în profunda lor latență". Vestea mutării pe frontul românesc determină trecerea în al doilea cerc, unde conștiința cosmică îi dă sentimentul că nu a trăit viața sa, ci pe a unui străin. "Îmi dau seama prea bine că m-am schimbat", "în sufletul meu s-a prăbușit o lume" - se confesează Bologa celor doi factori care-i incită conștiința națională, Varga și Karg.

Simbolul obsesiv al luminii se revarsă într-un crescendo apoteotic unind ochii lui Svoboda, razele reflectorului, crucea tatălui, preludiul răsăritului, ajungând să se identifice cu sufletul: "în suflet, în lumină, i se călea mântuirea".

"Strălucirea mândră, învăpăiată, care parcă pătrundea până în lumea cealaltă", "disprețuitoare de moarte și înfrumusețată de o dragoste uriașă", "ca o imputare dureroasă pentru Apostol" marchează declanșarea crizei morale, iar ispita luminii ca fenomen original îi tonificază sufletul subrezit de întrebări, îndoieli, ezitări, iluzii, derutante contraste, când în cerdacul casei părintești - un alt topos mitic - "flacăra albă", "îi mistuia trecutul și îi zămislea viitorul". Aici are din nou și decisiv revelația comunicării cu întregul cosmos plin de armonie prin sufletul din care a alungat ura și a păstrat doar iubirea adevărată, adâncă, mântuitoare: "își simțea sufletul legat prin mii de firisoare cu nemărginirea, palpitând fermecat în ritmul imensei taine unice ca într-o mare de lumină".



“Corelativ cu simbolismul luminii, spre polul opus, al începuturilor de criză sau obsesie, al stărilor și situațiilor limită, funcționează în *Pădurea spânzuraților* o simbolică a închiderii cu semnificații de spațiu opresor, dar mai ales de întuneric ce curpinde ființa, cotropind senzațiile și având ecou în straturile abisale”: 1.la moartea tatălui - “am pierdut pe Dumnezeu”; 2.după execuția lui Svoboda - “împrejur întunericul se înăsprișe”, “Ce întuneric, Doamne, ce întuneric s-a lăsat pe pământ”; 3.la vestirea mutării pe frontul românesc - “întunericul îl zgudui”; 4.pândind reflectorul - “Întunericul și tăcerea înfășurară pe Apostol ca un lițoliu aspru”; 5. în drumul spre prima linie - “întunericul împreună cerul cu pământul” etc. Importantă este și sugestia din finalul exegezei de a se interpreta romanul din perspectivă mitică.

În studiul *Eros și cunoaștere*, criticul își propune să așeze într-o ecuație artistică trei termeni ce l-au obsadat pe Mircea Eliade ca om, ca savant și ca scriitor: creația, cunoașterea și libertatea. În acest scop apelează la cel mai eficace triumvirat:confesiunea (dialogul Mircea Eliade - Claude Henry Rocquet din *Proba labirintului*), eseurile cu tematică estetică (volumul *Oceanografie*) și prima scriere literară premiată (*Maitreyi*), toate integrate viziunii de ansamblu a lui Mircea Eliade asupra miracolului existenței, transpusă științific sau artistic și autenticității ca principiu esențial și modern al creației.

Creația reprezintă pentru Mircea Eliade cea mai sigură cale de cunoaștere și de dobândire a libertății interioare. Realizarea romanului *Maitreyi* în spiritul autenticității se sprijină pe experiența erotică derulată în spații sacre favorabile creației și cunoașterii de profunzime, omologate centrului lumii - casa profesorului Dasgupta, biblioteca, pădurea - experiență consemnată anterior în jurnalul intim care-i dă posibilitatea de rememorare și de retrăire sub cenzura lucidității, la rece, fără patetism, după eliberarea de patima înrobitoare. O consemnare din *Oceanografie* raportată la textura romanului îndreptățește înțelegerea protagoniștilor ca structuri divergente: “Singura libertate posibilă o concep prin experiențe, căci nu poți scăpa de anumite lucruri decât trăindu-le, nu pot limpezi anumite obsesii decât privindu-le în față și nu pot cunoaște adevărata dragoste decât depășind-o”. Astfel, *Maitreyi* nu ne mai apare



ca un roman pitoresc și exotic, ci ca un roman al eliberării de o pasiune (la modul goethian) prin însăși poematizarea misterului erotic". Finalul romanului susține această intuiție, Maitreyi evoluând spre tragic, acceptând să înfrunte, prin năzuita căsătorie cu un european, rigiditatea înverșunată a prejudecăților comunității sociale ancorate în tradiție, iar dramaticul Allan, să analizeze cu luciditate și chiar cu ironie și detașare experiența unică și captivantă, dar care nu poate echivala totuși prețul libertății. Parantezele: "(Notă: Nu e adevărat. Maitreyi n-a simțit niciodată patima în timpul acela)" limpezesc îndoiala și contrarietățile acestui spirit analitic ce-și premeditează acțiunile.

Magnifice sunt paginile care descriu misteriosul joc ritualic de iubire, de la absorbția hipnotică a privirilor, la fiorii atingerilor epidermice și până la jurământul de legătură eternă, de o nemaicunoscută religiozitate cosmică, în care răzbat ecouri ale doctrinei tantrice budiste. "E un imn al transfigurării vieții prin amor, o plasare a acesteia în creativitatea și fertilitatea tuturor nivelelor cosmice ale Magnei Mater".

S.Mioc mai sesizează și câteva însemne ale sacrului cu valoare arhetipală: lumina vierzuie și pură ce protejează înfîrîparea iubirii, copacul personificat, adorat de Chabu, manifestare magică a ritmurilor cosmice, șopârta reprodusă pe inelul de logodnă amintind șarpele mitic ouroboros pe care se sprijină Pământul și care semnifică structura ciclică a alcătuirilor lumii, numele Maitreyi, pătruns în mitologia indiană ca simbol al femeii cu harul revelării marilor mistere ale universului.

Alte eseuri dedicate operei lui I.Minulescu, L.Blaga, I.Agârbiceanu, V.Voiculescu, V.Pârvan, P.Istrati rotunjesc acest volum incitant la reflecție și recitare.



## ARCA LUI NOE

de Nicolae Manolescu

Arca lui Noe este o carte surprinzătoare pentru că prin ea autorul transcende condiția de critic, apropiindu-se de teoria literaturii, iar, uneori, prin libertatea și inventivitatea construcției raționamentelor, chiar de escul literar. De altfel, cele trei volume ale lucrării sunt flancate de două capitole care oferă amănunte despre preistoria cărții: Nicolae Manolescu pretinde că nu o istorie a romanului românesc l-a interesat și nici o teorie a romanului, ci pur și simplu un eseu despre un gen literar. Deși mărturisește că nu este un cititor de romane, motivul alegerii acestui subiect pentru escul său este tocmai vitalitatea acestui gen care a permis și asuportat nenumărate teorii și interpretări contradictorii.

Primele două volume apar consecutiv în 1980 și în 1981, al treilea în 1983, așadar cartea se plasează în perioada de plină maturitate a autorului, care își formase deja un sistem teoretic personal (de altfel, el reia chiar idei expuse în lucrări anterioare, cum ar fi *Utopia Cărții*).

Dimensiunea eseistică a cărții constă în imaginativitatea și libertatea teoriei sale, care își afirmă originalitatea fără a polemiza cu cele existente deja. Autorul își intitulează cartea eseu mai curând din modestie, considerând că eanu îi poate învăța pe cititori ce este romanul și nici pe romancierii cum se scrie romanul. Cu toate acestea, cercetând fenomenul literar în complexitatea sa istorică, deci evolutivă, diacronică și totodată la nivelul receptării de către cititori, deci sincronică, lucrarea devine inevitabil și o istorie a romanului românesc care nu este doar descris, ci și explicat în cauzalitatea sa. Este și o teorie a genului. În încercarea de a găsi un model teoretic al romanului, Nicolae Manolescu își pune problema alegerii unei metode adecvate în termenii celebrei întrebări: ce a fost mai întâi, modelul romanului sau romanele? Adoptând răspunsul pe care Roland Barthes l-a formulat în *Introduction à l'analyse*



*structurale des recits* (Introducere în analiza structurală a povestirii), autorul optează pentru metoda deductivă, care este obligată să construiască un model descriptiv ipotetic, urmând să-l verifice pas cu pas în speciile genului propriu-zis. Autorul elaborează deci o teorie pe care o aplică la un corpus de texte provenind din romanele românești, studiindu-le în ordine cronologică. Metoda este preluată de la Erich Auerbach a cărui carte *Mimesis* l-a influențat mult pe N. Manolescu.

Conceptul de roman este discutat pe baza a trei modele principale ale genului, intitulate metaforic doric, ionic, și corintic (în alegerea numelor autorul s-a inspirat după Thibaudet, dar accepțiunea dată teoremelor este diferită). Modelul teoretic descris de Nicolae Manolescu se bazează pe analogia între comportamentul social și comportamentul estetic al romanului. Întregul demers analitic al cărții este bazat pe evoluția și diversele modificări ale relației dintre autor și personaje. Nicolae Manolescu include în sistemul său critic două distincții esențiale: între narator și autor și între perspectivă și narațiune. Naratorul (cel care narează) nu poate fi identic cu autorul (cel care trăiește), întrucât el reprezintă un procedeu retoric utilizat de autor și diferă de la un tip de roman la altul. Perspectiva este punctul de vedere, în vreme ce actul de a nara este însăși vocea povestitorului. Confuzia între acești termeni s-a concretizat într-o greșală de raționament critic și de receptare a diverselor romane. Relațiile stabilite între ei determină tipul de roman cu care avem de-a face. Așa-numitul roman tradițional (autorul îl va numi doric) descrie o lume omogenă, în care valorile generale sunt tutelare. Personajul este o unitate relativ stabilă, conceput de un autor omniscient și omnipotent similar unei instanțe supraindividuale și autoritare. Doricul presupune analiză și psihologism. Ca element nou apare reflecția, care provoacă o interiorizare a personajelor, emancipându-le astfel într-o anumită măsură de autor, care este uzurpat de narator. Așadar, epoca primară și energică a doricului este urmată de epoca feminină și interiorizată a ionicului (până aici distincția doric-energic/ionic-feminin echivalează oarecum cu formularea lui Thibaudet).

Corinticul - tocmai prin noutatea termenului - este introdus în discuție după o paranteză istorică, menită să explice apariția principalilor



exponenți ai geniului: "reformatorii nostalgiei", indivizi sfâșiați între contrarii, oameni care respectă spiritul culturii înlăuntrul căruia s-au format și încearcă să creeze altul. Literatura de tip corintic este anti-psihologică, ea respinge eroul, omul cu biografie particulară, înlocuindu-l cu anonimul K al lui Kafka, cu personajul unidimensional al lui Canetti sau cu omul fără însușiri al lui Musil. Într-un fel anume, corinticul se apropie de doric: autorul revine la putere. De data aceasta însă în forma de dominație pe care o exercită el în mod obișnuit echivalează cu represiunea: personajele sunt niște fanteze manipulate cu gratuitatea jocului, sensul eposului corintic fiind esențialmente ironic.

Aceste trei modele de roman au valabilitate universală și se regăsesc în literatura română. Originile romanului românesc se află în modelul apusean împământenit la noi datorită capacității sale de a răspunde gustului nobilimii noastre "de mâna a doua". În concepția autorului, nici cronicarii, nici folclorul, nici cărțile populare, nu explică apariția romanelor la noi. Condiția fragmentară a primelor romane nu este explicabilă prin cauze estetice (așa cum s-a crezut multă vreme), ci prin cauze psihologice și sociale; pentru că o întreagă structură de clasă a intelectualității trebuia modificată. Primii așa-ziși romancieri nu sunt capabili de o schimbare radicală, tradiționalismul îi întoarce spre specii clasice și nobile: epistola, memoriile, eseul. Momentul de restaurație apare la 1860, odată cu romanul lui Filimon - *Ciocoi vechi și noi* - primul gen care-și măsoară valoarea în raport cu succesul de vânzare. În această perioadă de început se manifestă fenomenul numit romanesc, pe care Thibaudet îl definește ca formă de vulgarizare a conținutului romanului. Manolescu constată existența unui romanesc al intrigii și al psihologiei, un romanesc manifestat în romanul senzațional de mistere și în romanul sentimental de intenție psihologică. Ele includ într-un amestec imaginație, tablouri de epocă, interesul pentru social, dar sunt lipsite de valoarea artistică și de stil. Importanța acestei perioade de început constă însă și în apariția unor teoretizări ale romanului. Într-o scrisoare publicată în *Independența*, Radu Ionescu raportează romanul la mitologie și epopee, definindu-l într-o manieră remarcabil de modernă ca gen proteic. Romanul de mistere mizează în primul rând pe "foamea



de romanesc”, caracterizându-se prin bogăția subiectului și inventivitatea formulei. Curiozitatea pentru acțiune determină și complexitatea tehnică. Interesul publicului se explică prin evaziunea în imaginație și senzațional, dar mai ales prin iluzia că senzaționalul îl privește direct.

Romanul doric este studiat cu aplicație la texte din Ioan Slavici, Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Gib Mihăiescu, Ionel Teodoreanu, George Călinescu și Marin Preda. Din simpla înșiruire a numelor se poate constata că modelele teoretice stabilite de Nicolae Manolescu nu corespund unor orientări cronologice sau estetice stricte. Fiind un studiu tipologic, *Arca lui Noe* nu urmărește o critică generală sau o interpretare globală a romanelor, ci se fixează asupra unor aspecte esențiale, care probează valabilitatea teoretică a modelului descriptiv propus.

În romanul *Mara* al lui Ioan Slavici, relația celor doi tineri îndrăgostiți Persida și Națl este studiată în adversitatea ei față de lume, temperată ulterior printr-o supunere a celor două personaje maturizate la normele societății. Mara este cea care apără stabilitatea micii familii, ca simbol al unui nucleu social perfect organizat, care domină subtil, afectuos, dar cu autoritate, pe toți indivizii.

Odată cu romanul *Ion* al lui Liviu Rebreanu, filonul realist în literatura română se complică, romanul își construiește o lume proprie, ficțională - caracterizată printr-un spațiu și un timp al ficțiunii care o dublează perfect pe cea reală. Astfel apare iluzia, atât de familiară recuzitei romanului realist. Romancierul obiectiv privește lucrurile ficțiunii ca și cum acestea ar exista independent de el, având consistența și autonomia celor reale. Comentariul nu mai este o voce autoritară ca la Nicolae Filimon, ci ține de însăși construcția tehnică a romanului. În raport cu *Ion*, *Pădurea spânzuraților* aduce un element de noutate - interiorizarea viziunii; cu toate acestea, nu ne aflăm în fața romanului de analiză psihologică (cum s-a crezut), ci de analiză morală.

Opera lui Mihail Sadoveanu simbolizează prin cele trei faze ale sale înseși vârstele romanului național: perioada romanelor romantice, sentimentale și ideologice, urmată de realismul balzacian și apoi de romanul corintic, caracterizat prin alegorie și parabolă filosofică. Primei perioade îi aparțin romanele de început ale scriitorului - *Cazul Eugeniței*



*Costea, Floare Ofilită, Însemnările lui Neculai Manea* (atent analizate în *Arca lui Noe*), a doua perioadă include *Baltagul*, iar *Creanga de aur*, *Ostrovul lupilor* și *Divanul Persian* fac din Sadoveanu unul dintre primii scriitori români de romane corintice. Gib Mihăescu se remarcă în procesul revoluției romanului doric prin ambiguizarea - rudimentară încă - a relației dintre autor, narator și personaj, conferindu-i unui personaj rolul de narator autoritar - ceea ce ar putea conduce până la confuzia cu autorul (*Rusoaica*). Pe G.Călinescu Nicolae Manolescu nu-l absolvă de "vina" de a fi mai înainte de orice critic, considerându-l un romancier-estet, ale cărui romane experimentează formule teoretice. Romanul doric se apropie de momentul său de derivă abia odată cu Marin Preda. Romanul ionic este studiat cu aplicație la Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Anton Holban, G.Ibrăileanu, Mircea Eliade, Alexandru Ivasiuc, urmărind evoluția disocierii treptate a relației de solidaritate autor-narator-personaje, în paralel cu proustianismul acestor romancieri.

Romanul ionic echivalează cu analiza și psihologismul. Reflecția începe să impună restricții chiar asupra vieții. Iluzia nu mai este posibilă și atunci romancierul caută autenticitatea. Romane ca *Cunoaștere de Noapte* a lui Al. Ivasiuc sau *Absenții* de A. Buzura sunt mai curând confesiuni, căci experiența de viață este subiectivizată la maximum.

În romanul corintic, începând cu *Urmuz* și *Arghezi* și până la *Radu Țeposu*, scriitorul modern construiește o lume grotescă sau absurdă, în care autorul este atotputernic, însă mecanismul prin care-și pune personajele în acțiune pare defect sau în cel mai bun caz inutil. Formulele prin care romanul corintic își exprimă substanța sunt diverse: ezoterismul (Mihail Sadoveanu - *Creanga de aur*), alegoria existenței (C.Bălăiță - *Lumea în două zile*), alegoria politică (N.Breban - *Buna-vestire*), alegoria morală (D.R.Popescu - *Vânătoarea regală*), mitul (Ștefan Bănulescu - *Cartea Milionarului*).

*Cartea* lui Nicolae Manolescu ar putea deveni în mod incontestabil o lucrare de referință în teoriei literaturii. Dincolo de această dimensiune teoretică, *Arca lui Noe* este și o istorie a romanului românesc, în toată varietatea și complexitatea manifestărilor sale.



## ARTA PROZATORILOR ROMÂNI

de Tudor Vianu

În anul 1941 vede lumina tiparului *Arta prozatorilor români* a lui Tudor Vianu. În același an apare și *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, de G.Călinescu. Ambele lucrări sunt cărți fundamentale pentru cunoașterea și receptarea literaturii române. T.Vianu examinează devenirea prozei românești din perspectiva procedeeleor de artă. Cartea este "o contribuție majoră de mare rafinament la definirea originalității scriitorilor români. Cei 60 de creatori discutați s-au bucurat de interesul interpretativ al marelui învățat și au beneficiat, cei mai mulți, de judecăți de valoare memorabile, metafora critică fiind investită cu funcțiile esențiale ale unui instrument de cunoaștere" (H.Zalis). Astfel, Vianu oficiază un act creator de cultură, propunând o întinsă meditație despre experiențe și mijloace scriitoricești. Carte unică în genul ei, *Arta prozatorilor români* este "o încercare de estetică literară evolutivă, o istorie stilistică a prozei românești" (P.Constantinescu).

În primul capitol, intitulat *Scriitori retorici*, referirile la cei trei scriitori pașoptiști: I.Heliade-Rădulescu, N.Bălcescu, Alecu Russo evidențiază procedeele retorice ale stilului romantic. Procedeele amplificării și al enumerării retorice, arta portretului în proza lui I.H.Rădulescu susțin virtuțile oratorice ale scriitorului, cunoscut ca mare gazetar și om politic din perioada Revoluției de la 1848. Scriitor retoric este și N.Bălcescu, dar "retorica lui e nobile". Subliniind rolul stilistic al adjectivului și al verbului în opera *Românii sub Mihai-Vodă Viteazul*, Vianu vorbește de o așa-numită tehnică a "basoreliefului" în narațiunea lui Bălcescu, căci în descrierea luptei de la Călugăreni faptele vrăjmașilor sunt relatate la timpul trecut, pe când ale lui Mihai sunt povestite la prezent, deci direct, fiind astfel inundate de lumină. Observă,



apoi, valențele stilului biblic din *Cântarea României* de Alecu Russo, remarcând, de asemenea, expresia adâncă a sentimentului naturii, diferit zugrăvită de aceea din descrierea Ardealului, în opera lui Bălcescu. Prin C.Negruzzi, N.Filimon, I.Ghica este marcat începutul realismului.

Referindu-se, în cel de-al doilea capitol, la operele acestor scriitori, analistul surprinde "observația exactă a realității exterioare, însuflețită uneori prin comentariul ironic" din proza lui Negruzzi. Insistă asupra artei portretului, căci Negruzzi pătrunde în realitatea morală a oamenilor. Prin nuvela *Alexandru Lăpușneanul*, el este "primul scriitor epic de seamă al literaturii noastre". Analiza nuvelei scoate în evidență "impersonalitatea povestirii - punct principal în estetica realismului, rolul dialogului și al descrierii, precum și caracterul scenic al operei, nuvela fiind considerată o "dramă în mai multe acte". Fixând locul lui N.Filimon în evoluția prozei noastre, subliniază ideea că romanul *Ciocoi vechi și noi* este "un studiu social, un memoriu documentar, stilul manifestându-se în două coordonate: scriitorul vrea să ne informeze și să ne instruiască, pe de o parte, dar și să povestească, să pună oamenii în scenă", pe de altă parte. Surprinde apoi rolul arhaismului în redarea culorii epocii, precum și valoarea stilistică a repertoriului de expresii tipice, de proverbe și zicători, prin care Filimon îl precede pe Ion Creangă, "fără să aibă verva pitorească și jovialitatea acestuia". În finalul studiului, autorul arată că N.Filimon promovează o "metodă literară pentru întreaga dezvoltare ulterioară a realismului". În *Scrisorile către V.Alecsandri*, Ion Ghica este un memorialist al cărui "resort psihic este plăcerea amintirii".

Capitolul al III-lea (**Călătorii romantici**) este un periplu în proza lui Gr.Alexandrescu, V.Alecsandri, D.Bolintineanu, I.Codru-Drăgușanu. Referirile se fac mai ales la memorialul de călătorie, iar liantul demersului critic îl constituie sentimentul naturii și arta de constituire a portretului uman. Sublimul din natură, evocat de Alecsandri în lucrarea *O primblare prin munți*, surprinde prin culoare și efecte de lumină. Referindu-se la *Peregrinul transilvan*, de Ion Codru-Drăgușanu, criticul îl numește Gil Blas român și "un Filimon ardelean", având întâi de toate interes pentru om. El introduce în literatura noastră "exotismul moral", preferând, ca modalitate stilistică, epitetul moral.



În categoria **Prozatorii Junimei** (Capitolul al IV-lea) sunt tratați, fără îndoială, marii clasici ai literaturii române. Reflecțiile asupra prozei literare a lui Titu Maiorescu sunt susținute cu argumente din lucrările: *Beția de cuvinte*; *Oratori, retori și limbuși*; *Aforisme și Însemnările zilnice*. T. Vianu evidențiază rolul stilistic al cuvântului în context: "Maiorescu este în proza românească descoperitorul conciziunii" în stil, realizată prin maxime și aforisme. Portretul moral și ironia sunt mânuite cu pricepere în proza lui Maiorescu. Afirmând faptul că Poetul Eminescu a pus în umbră pe Prozator, Vianu consideră că Eminescu este "un povestitor fantastic, căruia i se impune nu observarea realității, ci recompunerea ei vizionară, grea de semnificații adânci". Nuvela filosofică *Sărmanul Dionis*, spre exemplu, depășește ce s-a scris până la el prin caracterul fantastic și vizionar al descrierilor de natură și prin desăvârșirea artistică a portretului. Sunt exemplificate procedeele stilistice care conferă textului originalitate și noutate: epitetul sensibil și epitetul moral; comparația de substanță morală; preferința pentru culorile vânt și argintiu; bogăția și expresivitatea vocabularului.

Originalitatea lui Creangă se afirmă, spune autorul cărții, mai ales prin umor și oralitate în stil. Sunt detaliate modalitățile de realizare a oralității stilului, precum și muzicalitatea frazei. Așezându-l în rândul marilor creatori din literatura universală, autorul stabilește filiații literare cu Rabelais și Flaubert. În acest sens, sunt aduse mărturii din monografia despre Ion Creangă, realizată la Paris, în 1930, de criticul francez Jean Boutiere. Criticul insistă asupra realismului din opera lui Ion Creangă. Lui Ioan Slavici îi rezervă puțin spațiu. Asemănarea cu Ion Creangă se explică prin evocarea lumii satului și prin oralitate în stil. Autorul consideră că ceea ce aduce nou prozatorul este "analiza psihologică, pe care Slavici o practică într-un limbaj abstract". Vianu se referă, la sărăcia din vocabularul scriitorului, la unele stângăcii în stil.

Realismul povestitorilor români din veacul al XIX-lea "atinge neașteptata lui plenitudine în opera lui Caragiale". Referirile încep cu studiul lui, *Câteva păreri*, în care I.L. Caragiale își exprimă opinia despre problemele stilului. Renunțând la patosul retoric, "ironistul Caragiale atinge un alt patos, pe acela al lucidității și al adevărului, mai vrednic a fi



râvnit în noua constelație a realismului european". Creator al nuvelei realist-psihologice, Caragiale vede omul dinăuntru, în planul modificărilor organice, al reacțiilor fiziologice. Criticul remarcă noutatea artei lui Caragiale, bazată pe interferența stilului indirect liber cu stilul direct și indirect. Ca scriitor urban, Caragiale nu este un poet al naturii. Puține sunt paginile descriptive. Rolul stilistic al descrierii cadrului de natură este evidențiat în analiza nuvelei *În vreme de război*, unde "senzația notată cu dibăcie este a unui spirit muzical care știe să asculte glasurile naturii și să călăuzească ecoul lor în adâncime".

**Scriitorii savanți** (Capitolul al V-lea): B.P. Hașdeu, Al. Odobescu, Anghel Demetrescu, Nicolae Iorga, sunt personalități complexe, cu preocupări științifice. Spirite erudite, ei descriu tablouri din natură și creează portrete umane deosebite. Criticul remarcă sarcasmul din opera lui Hașdeu, arta descrierii de natură în tabloul Bărăganului din lucrarea lui Odobescu, considerat "stilist prin excelență". Portretul omului fizic și moral alcătuiește unul din sectoarele cele mai glorioase ale artei scriitoricești a lui N. Iorga (*Oameni care au fost*).

**Realismul artistic și liric** (Capitolul al VI-lea) este ilustrat cu opera lui B. Delavrancea, D. Zamfirescu, Al. Vlahuță, Al. Brătescu-Voinești, M. Sadoveanu, cu scriitorii semănătoriști. Tributar lui Eminescu, prin lirism și reflexivitate în povestire, Delavrancea a creat stilul cel mai colorat, mai bogat în cuvinte pitorești, în metafore și imagini. Capodopera viziunii sale realiste este nuvela *Hagi-Tudose*, al cărui personaj este construit prin dialogul celorlalte și prin faptele săvârșite de el. D. Zamfirescu, prin romanul *Viața la țară*, rămâne un analist desăvârșit al stărilor sufletești, al poeziei iubirii, un "pictor al omului și al peisajului, al stărilor de mulțime, cu atâta vreme înainte de Rebreanu". Al. Vlahuță a "dăruit prozei noastre tonul etic", fiind un poet al naturii în *România pitorească*. Semănătoriștii: Sandu-Aldea, I. Adam, N. Dunăreanu, Em. Gîrleanu se impun prin arta peisagistică. Ei elaborează geografia poetică a țării (Sandu-Aldea evocă Bărăganul și Balta Dunării; Em. Gîrleanu zugrăvește dealurile Moldovei și lunca Siretului; Ion Adam descrie marea, iar N. Dunăreanu-Delta Dunării).

În viziunea lui T. Vianu, Mihail Sadoveanu se impune în literatura



noastră prin poezia naturii, în primul rând, fiind un stilist desăvârșit. "Adevărul este pentru Sadoveanu viziune. Lumea lui este încărcată de fantezie și este văzută din unghi subiectiv. Prima parte a creației sale poate fi definită "eroico-romantică". Obiectul "constant al artei lui Sadoveanu este evocarea omului în mijlocul naturii". Peisajul este redat mai ales acustic, pe bază echivalențelor lui muzicale. Sadoveanu "cu drept cuvânt este cel mai de seamă poet descriptiv al literaturii noastre". Modalitățile abordate sunt: percepția muzicală și efectele de lumină și culoare. Impresionante sunt paginile dedicate analizei limbii și stilului sadovenian. Prozatorul este, astfel, așezat în linia marelui său înaintaș Ion Creangă.

În categoria **Intellectualiști și estetei** (Capitolul al VII-lea) sunt socotiți prozatorii care vin cu un stil cu totul nou, în a căror operă neologismul și preferința pentru un "metaforism artificios" reprezintă trăsătura estetică dominantă. Între aceștia, Alexandru Macedonski este un "scriitor intelectual", la care impresiile sensibile se asociază cu idei, iar lexicul, prin invenții și forme noi, conferă textului originalitate (Opera *Thalassa*). Ștefan Petică, Dimitrie Anghel, Gala Galaction se situează în linia care coboară din Al.Macedonski. Cel mai reprezentativ prozator intelectualist și estete este Tudor Arghezi. Criticul surprinde virtuozitatea stilistică argheziană, conștiința artistului meșteșugar, "poeta faber". Originalitatea stilului arghezian rezidă din asociațiile neașteptate de cuvinte, din bogăția vocabularului și din virtuțile poetice ale comparației și metaforei. Arghezi a creat "cea mai prodigioasă floră imagistică a literaturii noastre". Artist desăvârșit al cuvântului și al imaginii poetice, Arghezi creează efecte stilistice uluitoare prin deplasări topice și prin dislocări sintactice. Dacă Sadoveanu, Iorga, Creangă și Caragiale au fost mari artiști ai stilului oral, Arghezi este creatorul stilului scriptic, creând impresia că textul său literar este făcut nu pentru a se spune, ci pentru a fi citit. Descendenți oarecum din opera lui Creangă și Caragiale, scriitorii C.Hogaș, I.A.Basarabescu, G.Topârceanu sunt prozatori ironiști și humorști. Dintre aceștia, C.Hogaș, spre exemplu, este considerat de critic "un Creangă trecut prin cultură". Autor savant, drapat în marile atitudini ale clasicismului, ingenios talent verbal, "Hogaș



se distinge mai ales în arta de a crea epitetul general și alegoria; hiperbola și comparația homerică”.

Capitolul al IX-lea este consacrat prozatorilor **Portretiști și esești**. În această categorie se regăsesc paginile de proză din opera scriitorilor: O.Goga, I.Petrovici, E.Lovinescu, Paul Zarifopol, Nichifor Crainic, L.Blaga, M.Ralea, P.Perpessicius. Artă portretului moral este analizată de critic, accentuându-se capacitatea lui O.Goga, de pildă, de a asocia evocarea psihologică cu impresia fizică și de a evoca graiul viu. Edificatoare sunt portretele realizate lui Șt.O.Iosif, I.Chendi, I.L.Caragiale. Cel care cultivă intens portretul moral, dându-i notorietate este E.Lovinescu. În cele trei volume ale *Memoriilor*, portretistica “se constituie ca un gen cu o structură bine determinată”, în linia portretului moral generalizator, în spirit clasicist și în maniera artei lui La Bruyere.

În capitolul **Doi mari cititori ai romanului nou** (Capitolul al X-lea) analizează opera lui Liviu Rebreanu și a Hortensiei Papadat-Bengescu. Ei au pus bazele romanului românesc modern. Încă de la început, în analiza nuvelor lui Rebreanu, criticul surprinde sobrietatea stilului și vocația scriitorului de a nota exact și limpede realitatea vieții. Cu romanul lui Rebreanu, realismul românesc intră într-o nouă fază, aliniindu-se realismului european. Asemenea lui E.Lovinescu, T.Vianu, la apariția romanului *Ion* (1920) îl definește ca “o largă frescă a vieții românești în Ardeal, cu impresionante momente de potențare simbolică”. Referirile la *Pădurea spânzuraților* vizează analiza psihologică surprinsă prin notații organice, care evidențiază drama de conștiință a lui Apostol Bologa. “Ceea ce aduce Rebreanu cu totul nou este viziunea stărilor de mulțime și a omului ca element al grupului social” în romanul *Răscoala*. Analiza acestei opere surprinde scene semnificative, care sugerează psihologia mulțimii, dar și stilul “cenușiu” al evocării. H.Papadat-Bengescu se impune în conștiința cititorului, opinează criticul, “printr-o literatură de observație a sufletului feminin, pe care nimeni înaintea ei nu-l sondase cu mai multă luciditate și cu mai mult curaj”. Abundența adjectivelor, a figurilor alegorice, a epitetelor neașteptate și a unor asociații rare, precum și frecvența neologismului îndreptătesc înscrierea prozei sale în filiația scriitorilor intelectualiști. Capitolul al XI-lea,



intitulat sugestiv **Fantaziștii**, întreprinde analiza prozei lui N.Davidescu, A.Maniu, I.Vinea, I.Minulescu, Mateiu I.Caragiale "uniți prin mai multe trăsături comune ale invenției și stilului, amatori de senzații rare, pornind nu de la observarea realității, ci de la date ale fanteziei, speculând pe alocuri pitorescul exotic și istoric, cultivând atitudinile satanismului, stilul paradoxal și imaginea stranie".

Ultimul capitol al cărții (al XII-lea), intitulat **Romancierii (Al treilea realism)**, dezvăluie contribuția lui I.Teodoreanu. Em.Bucuța, Cezar Petrescu, Gib.I.Mihăescu și Camil Petrescu la dezvoltarea prozei românești. Sintetizând datele analizei referitoare la opera lui Ionel Teodoreanu, reținem opinia lui T.Vianu că romanul *La Medeleni* este "prima mare replică dată romanului lui Rebreanu". Cunoscător al sufletului copiilor și adolescenților, autorul surprinde aici "temperamente individuale, într-o lume idilică și patriarhală, în care nu există decât "caractere simpatice". "Teodoreanu este un pictor de scene grațioase, creatorul unui adevărat rococo moldovenesc". Prin romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, de Camil Petrescu, apărut în 1930, "arta analizei câștigă unul din succesele ei cele mai mari". Analiza se aplică asupra marilor pasiuni umane. T.Vianu comentează pe larg fragmentul referitor la excursia de la Odobești. Aici scriitorul a procedat ca un moralist (vezi p.369-372). Eroul este un intelectual, "o natură reflexivă și pătrunzătoare, care suferă pentru că gândește și analizează". În romanul *Patul lui Procust*, surprind, după opinia criticului, procedeele compoziției, care pun în evidență "relativismul" ca procedeu modern în proza românească. Această operă este o adevărată artă poetică a romanului nou și "un document, un dosar de existențe". Se remarcă influențele lui Marcel Proust asupra creației lui Camil Petrescu.

**Arta prozatorilor români** cuprinde în **Anexe**, așezate la sfârșitul cărții, câteva studii de stilistică, adevărate aplicații practice, prin analiză de text: **Problema stilistică a imperfectului; Mai-mult-ca-perfectul și tehnica narațiunii; Prezentul etern în narațiunea istorică; Tehnica basoreliefului în proza lui N.Bălcescu**. Alături de *Estetica* și *Studii stilistice* **Arta prozatorilor români** se înscrie între cărțile fundamentale în procesul de cunoaștere și receptare a literaturii.





## **CAMIL PETRESCU**

de Marian Popa

După cum însuși autorul îl apreciază, studiul **Camil Petrescu**, apărut la Editura Albatros în 1972, "e prima monografie care privește opera autorului din interior, în funcție de substanțialism". Deci, un studiu monografic în care "Marian Popa combină demersul pozitivist tradițional, factologic, statistic și compilativ cu neopozitivismul logicist, structuralist și fenomenologic, care-i facilitează organizările sintetice".

Lucrarea ar putea fi împărțită în două părți: în primul rând cea care se ocupă de omul, personalitatea Camil Petrescu și care se întinde pe un capitol, și cealaltă parte, mult mai întinsă, care tratează opera. Această a doua parte poate fi structurată la rândul ei în două etaje: cel teoretic și cel propriu-zis creator. În capitolele privitoare la poezie, dramaturgie, proză, capitole întinse, dealtfel, Marian Popa începe de fiecare dată cu prezentarea teoreticianului Camil Petrescu, și abia apoi parcurge creațiile poetului, dramaturgului, scriitorului, creații în care, evident, ideile teoretice își găsesc o potrivită expresie.

În privința segmentului biografic, Marian Popa ne prezintă un om al antitezelor, o personalitate contradictorie în care "complexului inferiorității sociale i se opune acel complex al superiorității omului



fără tutelă. Deci, constantele antitetice ce caracterizează, după părerea autorului, structura personalității în devenire a lui C.Petrescu, ar fi umilința și orgoliul. Camil Petrescu este pus de critic sub semnul multiplicității, fiindu-i prezentate absolut toate preocupările filosofice, literare, logice, teatrale, ziaristice, într-un sintetic excurs biografic, jalonat de datele mai importante ale vieții și creației lui Camil Petrescu.

Partea a doua, consacrată personalității creatoare, debutează cu filosoful Camil Petrescu. După părerea lui M. Popa, curente filosofice care influențează gândirea lui C.Petrescu, ar fi intuiționismul lui Bergson și fenomenologia lui Husserl. Criticul afirmă, însă, că influențele nu depășesc rolul de catalizant. În domeniul poeziei, Marian Popa începe prin a prezenta preocupările teoretice ale lui C.Petrescu. Criticul aplică operei perspectiva substanțialistă. Se prezintă, pe scurt, articolul lui C.Petrescu, *Poezia pură* (1929) din ciclul *Delimitări critice*. Se manifestă aici, după M.Popa, un refuz al compromisului conștiinței poetice cu structurile exterioare ocazionale. C.Petrescu descalifică elucubrațiile avangardiste, poezia populară, văzută în antiteză cu poezia pură. Se arată, potrivit ideilor cuprinse în postfața ediției de *Versuri*, publicate în 1957, că poetul optează pentru o poezie a sensului, în care originalitatea o dă conținutul și nu forma. M.Popa arată că, pentru C.Petrescu, poezia pornește de la real ca de la un prag. Acest prag e chiar începutul poemelor, considerat ca un punct de reper al locului de plecare. Versurile încep totdeauna cu o zonă ternă, de notație, pentru ca, astfel, să se evidențieze elevația esențială din restul poeziei. Rezultă, spune criticul, că esența poeziei pentru Camil Petrescu, este imaginea. Și adaugă faptul că poezia va fi astfel citită denotativ și nu conotativ. Cunoașterea plastică nu înseamnă încifrare ci descifrare prin expresii ce trebuie înțelese ca vehicul, nu ca vehiculat. Criticul prezintă cei doi poli ai cunoașterii, la Camil Petrescu: poeziile de esențe și poeziile despre război. Din cea de-a doua categorie se remarcă *Ciclul Morții*. M.Popa face recomandarea ca poeziile acestui ciclu să fie citite în sensul cerut de autor pentru că ele constituie momente din existența de front, momente în care orice subtext este inexistent. Sunt prezentate pe scurt o serie de poezii din cuprinsul ciclului: *Marș greu*, *Vecinicie*, *Trecutul*, *Viscolul* și apoi



trăsătura generală a ciclului: unitatea lui interioară, subliniată de poetul însuși. Criticul arată că poemele sunt vederi existențiale ale omului în raport nemijlocit cu moartea și subliniază faptul că sunt concepute polemic față de ipostaza tradițională. Ciclul *Transcendentalia* reprezintă categoria primă a liricii lui Camil Petrescu. Aici, arată criticul, se prezintă o transpunere sensibilă a fenomenologiei husserliene. Ciclul este prezentat ca o încercare de a construi lumea ideilor din perspectiva principiului absolut dat de teoria multiplicității, a privirii inverse, ce nu mai este transcendent, ci transdescendent. Apar citate din *Cercul*, *Iubiri*, *Cocorul*. Poezia lui Camil Petrescu apare ca aridă prin precizie, se folosește numai comparația, se supune astfel programului fenomenologic și substanțial. Se mai precizează că actul poetic, pentru Camil Petrescu, e un act de cunoaștere și, prin trăsături ale poeziei sale ca: obiectivarea trăirii, cuvântul precis, este așezat alături de “un alt poet al autenticității absolute”, George Bacovia.

În privința dramaturgiei, se relevă certe preferințe ale lui Camil Petrescu pentru Shakespeare, Ibsen și Shaw. Titlurile cele mai pomenite în teoretizări ar fi: *Hamlet*, *Hedda Gabler* și *Sfânta Ioana*. În ele, spune criticul, pot fi găsite toate motivele dramaturgiei lui Camil Petrescu și adaugă faptul că opinia generalizată în legătură cu dramaturgia lui ar fi aceea că dramaturgul profesa un teatru de idei. Marian Popa îl arată pe Camil Petrescu adeptul teatrului în sens sartrian, teatru în care absolutul este refuzat ca exterioritate. La Camil Petrescu se presupune că lipsa de certitudine interioară ar provoca drama conștiinței, pe care teoreticianul o găsește ideal ilustrată în *Hamlet*. Dar, arată criticul, o dramă la Camil Petrescu nu presupune indivizi obișnuiți, ci personalități puternice, “pline de contraziceri antitetice”. În sens substanțialist, precizează M. Popa, personajele nu mai sunt caractere, ci cazuri de conștiință. Teatrul devine o problemă de acordare a imaginației cu observația prin intermediul conștiinței. Astfel, criticul este de părere că, din această cauză, Camil Petrescu va refuza lirismul, umoristicul, devenite exclusive, căci teatrul este cunoaștere, nu colecție de cuvinte de spirit. Criticul face în continuare analiza pieselor. Această analiză pune în lumină, după părerea sa, unitatea principială remarcabilă a unui teatru de probleme și nu de evenimente, de situații și nu de caractere, de esențe



pure care-și preced existența impură, devenind existențe care-și preced esența. Sunt analizate: *Jocul ielelor*, ca "dramă a absolutului" ce privește existența individuală ca o conștiință în confruntare cu existența colectivă, considerată conștiință colectivă, se reliefează sensul procustian al dramei și anume că morala pe care o proclamăm nu e pe măsura noastră; *Suflete tari*, în care, consideră criticul, se reiau episoade din Roșu și Negru de Stendhal, romanul având un rol important în conturarea conflictului - noutatea semnalată de M.Popa ar fi situarea conflictului într-un plan dilematic prin care personajul nu mai e un caracter, ci "chinuit al revelațiilor de conștiință"; *Mioara*, considerată cea mai slabă dintre piesele lui Camil Petrescu, pe care autorul a justificat-o cel mai mult, mai importantă pentru literatura pe care a declanșat-o decât pentru ea însăși; *Mitică Popescu*, una din piesele plăcute, scrisă în scop polemic, prezentată de critic potrivit intenției autorului; ca o replică a unui model anterior, personajul Mitică, personaj tipic bucureștean, cunoscut prin Filimon și adus la strălucire de Caragiale. M.Popa este de părere că personajul lui Camil Petrescu este expresia ideii că omul trebuie judecat după fapte nu după vorbe. Camil Petrescu creează un Mitică pentru care forma vulgară e deliberată, constituind un mijloc de autoapărare. M.Popa prezintă apoi șirul "dramelor documentare" ale dramaturgului; *Danton*, în care autorul, prin folosirea maximă a unui material istoric și o minimă adaptare scenică, prin modificările acțiunilor în plan și în timp, cerute de necesitățile scenei, care sunt minime și nu deformează structura eroilor, creează, după M.Popa, o adevărată reconstituire dramatică; *Bălcescu* se bazează pe aceleași scheme ca Danton, cu deosebirea arătată că revoluția nu mai este prezentă exclusiv prin momentele ei culminante, ca în Danton, ci de la epifenomene până la stingerea totală; *Caragiale în vremea lui*, tot reconstituire, cu precizarea că marile personalități (Eminescu, Caragiale, Slavici, Titu Maiorescu) apar ca elemente cu suprafață insignifiantă într-o configurație socială privită în planul simultaneității. Cu alte cuvinte, un Eminescu sau un Slavici apar absorbiți de evenimente contemporane lor, sunt simpli oameni condiționați de lumea din jurul lor, precizează criticul. Ca o concluzie la acest capitol, Marian Popa arată că unitatea teatrului lui Camil Petrescu



o dă existența stereotipă a situațiilor și nu a oamenilor, eroii nu sunt absoluți, ci oameni care absolutizează, iar absolutizând capătă conștiința relativității alegerii.

Capitolul prozei începe, ca de obicei, cu ideile teoretice în domeniu ale scriitorului. Camil Petrescu apare, în accepția criticului, ca un fervent adept al direcției Marcel Proust în proză. Se dau principalele trăsături ale direcției moderne: scriitorul modern, al cărui principal punct de sprijin este mutat în conștiință, persoana întâi, singura ce poate oferi unitate de privire, timpul prezent și amintiri involuntare al căror flux dirijat aduce digresiunea, relativizarea și nuanța. Singurele obiecții la imaginea de proză oferită de Camil Petrescu sunt următoarele: opera lui Proust nu este memorie involuntară pură, ci un complex amestec de memorie voluntară și involuntară; Camil Petrescu reduce destinul prozei moderne la Proust, însă mai există Kafka, Faulkner, Virginia Woolf sau James Joyce, a cărui interferență evolutiv-devolutiv, după părerea criticului, ar fi putut oferi un exemplu mult mai potrivit substanțialismului decât Marcel Proust.

În privința stilului, M.Popa remarcă un dispreț total pentru calofilie la Camil Petrescu. Stilul calofil apare ca un impediment major pentru literatura autentică, pentru că nu poate să redea realitatea conștiinței. Problema scrisului la Camil Petrescu, așa cum o prezintă criticul, apare ca o problemă de raport între noțiune și cuvânt, problemă trasată net substanțialist, presupune M.Popa. Astfel, criticul arată că prozatorul nu se gândea să teoretizeze nici pe departe dicteul automat și argumentul lui Marian Popa este că scriitorul considera actul scrierii ca pe un act de cunoaștere. Pentru el, astfel de transcrieri prezentau două pericole majore: neinteligibilitatea și prolixitatea. Urmează analiza romanelor: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și *Patul lui Procust*. Primul, observă Marian Popa, e scris din perspectiva bărbatului și actualizează un episod existențial rememorându-l. Existența este prezentată, din această perspectivă, ca paradox. Complexul acestui paradox provine, după părerea criticului, din antinomia rațiune-pasiune, afect-intelect. Se remarcă aici tensiunea psihologică provenită din prezentarea celor doi îndrăgostiți ca situații limită, caractere opuse și



din agravarea conflictului dintre sexe prin cel social. Există, deci, spune criticul, trei tensiuni: una proprie individului, alta a individului integrat în cuplu și, ultima, a cuplului integrat în societate. În continuare, M. Popa se ocupă de obiecția adusă omogenității romanului și descrie, pe scurt, imaginea războiului dată de Camil Petrescu. Apare evidenta influență a lui Stendhal. În privința celui de-al doilea roman, criticul remarcă faptul că acesta este structurat nu pe principiul poveștii, ci al momentului. Criticul notează aici o răsturnare a situației narațiunii tradiționale: momentul nu mai este o parte a istoriei, ci istoria este o parte a momentului. De asemenea, se observă și o anume relativizare a personajelor prin însumarea unui număr de priviri exterioare, care, uneori, sunt contrapuse unei imagini interioare. Alte exemple de relativizare în roman sunt, după opinia criticului: încercarea de a limpezi cauzele morții poetului, titlul simbol, prezentarea nenominalizată sau tardiv nominalizată a personajelor, tehnica digresiunii (prin digresiune se creează sentimentul autenticității).

Ultimele trei capitole se referă la: opera autobiografică, opera autobiografică, publicistică și la tehnica redactării. În privința primei, criticul observă practicarea de către Camil Petrescu a jurnalului și a relației de călătorie. În cazul publicisticii se remarcă varietatea temelor abordate (de la politică la sport) și o apropiere de stilul lui N.D. Cocea, pe care Camil Petrescu îl considera părintele gazetăriei naționale moderne.

Ultimul capitol trece în revistă o serie de trăsături ale scrisului lui Camil Petrescu: aspirația spre autenticitate, în sensul principiilor substanțialiste, caracterul de montaj și provizorat, lipsa finalului deseori, principiu de asemenea substanțialist.

În ansamblul lui, studiul tinde către un caracter exhaustiv, "se distinge printr-o preferință netă pentru analiza tipologică și reducția logică", astfel că Marian Popa dă o lucrare ce reușește, în mare parte, să încorporeze totalitatea problemelor ridicate de opera lui Camil Petrescu.



## CARAGIALE ȘI CARAGIALE JOCURI CU MAI MULTE STRATEGII

de Florin Manolescu

Demersul critic întreprins de Florin Manolescu impune o necesară modificare de perspectivă asupra operei lui Ion Luca Caragiale, datorată fundamentării teoretice moderne a lucrării. Teza principală a cărții este formulată în capitolul XV, **Jocuri cu mai multe strategii**, în care sunt date și principalele trimiteri bibliografice. Interesul autorului este reținut de teoria jocului (J. Huizinga, Iuri M. Lotman, Viktor Șklovski, Jiří Levý), de estetica receptării (Erwin Wolff, Manfred Naumann, Wolfgang Iser), de teoria textului (Max Bense, Julia Kristeva), la care se realizează proceduri din teoria comunicației (Robert Escarpit, F. Heider, Günter Waldmann); din cercetarea semiotică, din teoria actelor de vorbire (J. L. Austin, John R. Searle, J. Anderegg), din textele formalistilor ruși.

Criticul interpretează trecerile neașteptate de la un gen la altul în opera lui Caragiale ca pe mutări conștiente care fac parte dintr-un angajament literar în direcții opuse, această prospectare duplicitară - fie în direcția literaturii înalte (tragedie, dramă, nuvelă tragică), fie în direcția literaturii triviale sau de bas-étage (specii gazetărești, comedie) - având în vedere armonizarea într-un proiect bine definit ce conduce la un nou concept de literatură și la noi principii de punere în text. Consecința acestei interpretări a salturilor între ceea ce e acceptat de public și ceea ce e respins este înțelegerea operei caragialiene ca un tot în care capodoperele slujesc textelor "mărunte" sau pregătitoare, de unde o nouă situare a celor dintâi și o valorificare superioară a celor din urmă.

În raport cu programul teoretic avansat al Junimii, Caragiale propune un program literar de o modernitate frapantă, ridicând de jos genurile mici, acordându-le importanță, sprijinindu-și fără complexe comediile și nuvelele pe spectaculoasa paraliteratură a gazetelor, dar



facând în același timp gestul de a se delimita față de simulacrul cultural, față de kitsch. Clarificarea teoretică i se datorează formalismului rus care a enunțat principiul instabilității formale, conform căruia speciile literare, egal îndreptățite succed la putere în măsura în care se perimează și sunt înlocuite cu altele. Caragiale este primul scriitor român care tematizează interesul personajelor sale pentru lumea valorilor culturale, pentru subcultura de consum din *Romanțierul ilustrat* ori din *Dramele Parisului*. Declarație indirectă de intenții este considerată schița *O reparație* în care mutul, țiganul, nebăgat de nimeni în seamă, se dovedește un erou excepțional.

În mod sistematic, Caragiale, contestatarul ierarhiei consacrate a literaturii, utilizează "forme simple" precum anecdota, foiletonul, cazul de jurnal, anunțul de mică publicitate, tabelul statistic, telegrama, reclama, inscripția murală, meniurile, reciclându-le în structura mai complexă a textelor sale. Primul gen periferic sau extraliterar utilizat este discuția, care servește la opunerea comică a registrului oral minor cu cel scriptic consacrat, în imediata sa apropiere situându-se teoria (repertoriul cafenelei și al conferențiarilor improvizate), formă degradată și parodică a textului academic. În afara obținerii efectului comic prin creare de contraste, amestecul de nivele culturale diferite conduce la realizarea unui text cu ofertă de participare multiplă care împacă atât exigențele literaturii propriu-zise, cât și pe cele ale literaturii de consum și provoacă în cadrul aceleiași experiențe de lectură vocația elitară și vocația simplă ce coexistă în orice cititor modern. Acest joc cu mai multe strategii nu trebuie confundat cu semantica în trepte, jocurile de decizie în cazul scrierilor lui Caragiale nu decurg dintr-o lectură în planuri care de obicei se exclud.

A doua treaptă de referință din proiectul caragialian este, pe lângă ideea egalității genurilor, interesul pentru public. Florin Manolescu numește "porțiunile" demersului literar care se întâlnesc nemijlocit cu publicul structură de apel, structură pe care autorul o folosește în scopul manipulării simpatiei lectorului (elementele structurii de apel sunt reclama, rezumatul de copertă, afișul, publicitatea, rețeaua de difuzare, dedicația). Încrucișările dintre registrul minor și cel major se mențin și aici, Caragiale folosind schema de difuzare pentru stilul înalt în vederea



promovării celui de jos și invers. Elemente tipice ale structurii de apel, manifestate însă în interiorul textului literar, sunt echivocul, ironia, enigma, indicațiile de regie, apelativele, regia "locurilor goale", distribuția informației între personaje și cititor. Prin analogie cu structura de apel, Florin Manolescu definește structura de răspuns prin care publicul întâmpină textul (cronici și recenzii, controale, tiraj, beneficii, premiile, procesul literar). Sunt privite laolaltă atât codurile structurării textelor, cât și codurile descifrării lor. La Caragiale, intenția artistului nu este independentă de așteptarea publicului său. Astfel poate fi înțeleasă programarea amănunțită a tuturor semnalelor textuale și urmărirea lor insistentă până la încheierea jocului.

Capitolul dedicat comediilor lui Caragiale ia în discuție acuzațiile ce i s-au adus dramaturgului: acuzația de imoralitate (acuzație cu substrat politic în fond) și acuzația de monotonicitate a pieselor, acestea din urmă criticul îi aduce obiecția că genul comic presupune un grad ridicat de convenționalitate, încât invenția e posibilă numai în marginea unui sistem riguros de stereotipii. Astfel de complicități ale strategiei dramaturgiei sunt numărul relativ mare al personajelor episodice, neincluse pe afiș, dar la o distanță foarte mică de scenă și de locul acțiunii sau narațiunea retrospectivă a unor martori care au trecut printr-un spațiu plasat în afara incintei de joc. Caragiale apare din punctul de vedere al inovației ca un maestru al intrărilor și ieșirilor din scenă, al loviturilor de teatru, al peripețiilor, al proporției între dialog și narațiune, al teatrului în teatru. Analiza tehnicii variate a distribuției punctelor culminante sau a scenelor a faimă consolidează ideea de complexitate. Reala complexitate a comediilor caragialiene ar consta, după Florin Manolescu, în ceea ce criticul numește oferta multiplă de participare, în înțelesul din spatele peripeției. Apariția dramei *Năpasta* și a nuvelor tragice înșală nu atât așteptarea provocată de comedii, cât tot sistemul de așteptare creat de literatura noastră într-un interval mai îndelungat. Ceea ce îl preocupă pe Caragiale este modul în care un om normal își pierde dintr-o dată coerența sufletească sau mentală și se năruie sub presiunea unor forțe care amenință pe fiecare. Comediile și nuvelele tragice au în comun aceeași vehemență artistică și același radicalism al



atitudinilor, tradus prin celebra formulă "simț enorm și vază monstruos".

Într-un moment în care devenise un scriitor consacrat în vârful ierarhiei literare, mai ales prin dramă, Caragiale se întoarce la literatura gazetelor umoristice preferând momentul și schița. Caragiale scrie pentru orarul săptămânal al activităților citadine și își trage arhetipuri din anecdote și din faptul divers. În ceea ce privește povestirile, Florin Manolescu delimitează categoria fantasticului (puțin propriu la Caragiale) de miraculosul și feericul din *Kir Ianulea* ori *Calul dracului*. La conac ori Hanul lui Mânjoală reprezintă experimentări în direcția jocurilor de căutare. În Germania, Caragiale descoperă un nou gen literar - scrisoarea, în care îi place să regizeze alternanțe neașteptate între textul exprimat și textul promis, anunțat ca discurs oral, ca o continuare verbală, absent în cele din urmă. Dar cel mai complicat joc cu programe multiple este cel practicat de Caragiale în domeniul gazetăriei politice, oscilând între conservatori, liberali și junimiști.

Un capitol este rezervat paginilor teoretice ale lui Caragiale, având ca temă principală problema profilului textual al unei piese de teatru sau al unei proze, frecvența cu care sunt distribuite acțiunea, descrierea, știrea, imaginea, portretul, considerațiile generale, indicația de regie, dialogul, maximele ori locurile goale. Caragiale este teoreticianul minimului sau maximului de text în funcție de necesități. Funcția digresiunii este revelatoare pentru această oscilare: digresiunea are ca subiect tehnica povestirii și educarea cititorului în spiritul rigorismului narativ.

Florin Manolescu demonstrează corespondența dintre construcțiile mici, de tipul figurilor retorice stilistice (ironia, supralicitarea, oximoronul) și sistemul general de texte sau de decizii culturale ori politice. Miracolul caragialian se găsește, după Florin Manolescu, în reușita de a fi conciliat în urma unor mutări spectaculoase un teatru riguros și profund cu un public popular, iubitor de reprezentații cu aspect cât mai colorat, silindu-l să-și depășească inerția și să-și modifice normele. Studiul se remarcă prin proprietatea termenilor, prin mare cleritate intelectuală, prin punerea la dispoziția cititorului a unui bogat aparat bibliografic.



## CĂRȚILE LUI MIHAIL SADOVEANU

de Ion Vlad

Teoretician și critic literar, autor de studii aplicate operei epice, Ion Vlad este un cercetător în linia nu atât a analiștilor metodici clasici, cât a redescoperitorilor de texte pe baza unor lecturi/relecturi supuse reinterpretării sau unei noi viziuni. De la studiile cu caracter metodologic sau teoretic până la comentariile de text, Ion Vlad se afirmă ca un valorificator al lecturilor anterioare, realizând subtile analogii în aplicații chiar de studiu comparat. Câteva titluri sunt concludente: *Între analiză și sinteză. Repere de metodologie, Descoperirea operei. Comentarii de teorie literară* - 1970, *Povestirea. Destinul unei structuri epice* - 1972, *Romanul românesc contemporan. 1944-1974* - 1974, *Lectura - un eveniment al cunoașterii* - 1977, *Lectura romanului* - 1983.

Volumul "Cărțile" lui Mihail Sadoveanu apare în 1981 ca rod al unui demers de redescoperire a unui scriitor clasic inepuizabil, pe care autorul îl situează în seria marilor creatori de epos ai lumii. Și aceasta pentru că "textul este, la fiecare nouă lectură, un text nou, un discurs care se cere descifrat, explicat și înscris în seriile altor lecturi ale literaturii", iar "literatura lui Mihail Sadoveanu este un univers de Cărți" pe care fiecare generație de lectori este datoră a o repune la nivelul creațiilor celor mai recente. Volumul se structurează pe secțiuni sau capitole ce urmăresc tematica operei sadoveniene și principiul cronologic sau mai bine-zis al "vârstelor" artistice ale prozatorului. Astfel, sunt cercetate creații circumscrise temei universurilor tragice și crepusculare, istoriei și miturilor, Naturii, înțelepciunii și începuturilor, de la cea a experiențelor până la maturitatea capodoperelor. Intenția criticului este aceea de a adresa o invitație la relectură, urmărind transmiterea unui cod al lecturii lui Sadoveanu



descoperit de critic. El vede în marea operă a acestui titan-rapsod "o creație alcătuită din oameni și destine, din teorie și din vaste reprezentări ale lumii. Toate sunt o imensă narațiune dominată de POVESTITOR".

De-a lungul comentariilor sale, Ion Vlad cercetează textele rapsodului din câteva perspective în funcție de care se definește opera epică. De la *Cărțile tinereții și ale începutului* până la *Cărțile Povestirii* autorul urmărește formulele narrative ale textelor sadoveniene în relație cu perspectiva naratorială, deci cu ipostazele naratorului. Una dintre primele formule o constituie amintirea devenită povestire și oferindu-se auditoriului într-un veritabil ceremonial al rostirii și ascultării ca narațiuni la persoana întâi ce presupun ipostaza de narator martor. Formula apare încă în primele volume de povestiri, dar și în capodopere precum *Hanu Ancuței*, în variante evolute. Formula amintită se îmbogățește și se nuanțează în unele texte; elementul de basm și atmosfera de vechime se adaugă, în *Bordeenii*, ritmurilor povestirii. Formula se va regăsi și în speciile cu construcție riguroasă, în roman mai ales. O formulă consacrată, aceea a jurnalului (însemnărilor), e predilectă în câteva opere circumscrise temei universurilor tragice și crepusculare": *Însemnările lui Neculai Manea*, *Floare Ofilită*, *Haia Sanis*, *Cazul Eugeniței Costea*. Aceste texte conțin "premisele dezvoltării narațiunii spre roman". Mai mult sau mai puțin riguroase în construcție, ele tind spre obiectivitate simulând romanul sau proza-document în care naratorul se află în ipostaza de martor omniprezent, omniscient. Criticul observă apropierea de biografia romanțată. Textele care se construiesc ca niște romane în cadrul acestei teme a crepusculului sunt încadrate de critic în categoria romanului "ca istorie a unei lumi și ca memorie a acesteia, transpuse în serii de reprezentări" și romanului povestire precum *Venea o moară pe Siret* și respectiv *Paștele Blajinilor*. Primul e creat după modelul realist-clasic într-o alcătuire simfonică, cu o tramă simplă și accente sămănătoriste. Al doilea amintește de atmosfera prozei lui Gogol adăugând o tonalitate de poveste mitică.

Un alt roman, conceput de data aceasta pe motivul itinerariului este *Strada Lăpușneanu*, în care se remarcă observația riguroasă și naratorul convertit în protagonist, un narator care comentează



evenimentele. Tot "în spațiul romanului", "cea mai unitară ca structură narativă" este *Nopțile de Sânziene*, cu apelul la mituri, cu accentele de snoavă, pe alocuri, sau de povestire veche.

În *Baltagul*, și el un roman-povestire cu o tramă riguroasă, motivul intinerariului, al drumului (cu semnificațiile lui) revine. Tangența cu basmul transpare din simbolistica datelor realului aparținând unui ceremonial savant, unui spectacol al lumii. Pe tărâmul narațiunii istorice principiile diegesis-ului ("istoria faptelor văzute în succesiune") conduc spre epopee. Naratorul își trădează prezența, iar discursul epic intră în registrul romantic, depășit uneori prin adăugarea meditației, ca în *Zodia Cancerului*... Naratorul-cronicar determină raportarea la prezent. Este ceea ce se întâmplă în *Nunta domniței Ruxanda*, bunăoară.

Criticul observă că "romanul și povestirea istorică ale lui Mihail Sadoveanu au numeroase înrudiri cu sistemul general de semnificanți ai romanului medieval. Istoricitatea e înțeleasă "sub specia creației și a invenției epice, a veridicității (un istorism concret al tuturor detaliilor) și nu a reconstituirii documentare sau a exotismului și pitorescului descripției și sugerării unei epoci". Într-un text romantic precum *Neamul Șoimăreștilor* naratorul se află în două ipostaze: aceea de narator omniprezent și aceea din final când se convertește în cronicarul evenimentelor, raportându-le la un prezent al Naratorului.

"O creație excepțională și suprem modernă prin prezența unui criteriu fundamental: conștiința contemporană" este *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă*, unde Timpul Naratorului e situat în actualitate, în prezent. Naratorul omniprezent deci e spiritul detașat și "îndrăgostit de semnele istoriei".

Cu *Frații Jderi* pășim în sfera romanului istoric autentic, aspirând spre cuprinderea totalității și prefigurând astfel epopeea, pe care teoreticianul o definește: "relatarea unor aventuri care dezvăluie calitățile unei colectivități, atribute exprimate prin reprezentarea simbolică a lumilor în personaje". Dacă dimensiunile *Fraților Jderi* sunt ale epopeii se păstrează însă și culoarea de roman de aventuri. Structura polifonică, amestecul de legendă și mit alături de formula narațiunii obiectivate ca preambul al povestirii, tonalitatea de basm cu



anunțarea faptelor sunt atribuite ale acestei cărți în care vocile naratorilor alternează sau se identifică epic cu vocea colectivă a țărănimii.

O povestire legendară e *Creanga de aur*, compunere savantă despre originile neamului. Aici "istoria se află între adevăr și ficțiune; mai exact, istoria tinde să devină - prin investitura simbolurilor și a miturilor - o ficțiune, o povestire". Personajul-martor, identificat cu Naratorul, se află pe rând în ipostaza de ascultător și destinatar al manuscrisului profesorului pe care îl transcrie și îl modifică dându-i altă semnificație: aceea de istorie a începuturilor unei Lumi și a simbolului iubirii identificat cu creanga de aur. Revalorificând motivul drumului (prilej al inițierii sau cunoașterii), cartea se încarcă și cu elemente ale basmului ce rezidă nu numai în tonalitate, dar și în motivele epice.

Apropierea de structura în serie a povestirii se realizează mai evident în "**Cărțile Naturii**". *Țara de dincolo de negură* de exemplu e un *Decameron* al Naturii compus din 17 capitole sau compoziții fragmentare care fac să se succedă ceremonialuri diversificate ale naturii. Amintirea e aici leitmotiv, iar naratorul se detașează prin reflecție sau ca receptor al povestirilor, ca participant la ceremonialul inițiativ. La fel, în *Valea Frumoasei* se regăsește seria: această "novella" în 14 părți valorifică motive epice în tonalitate umoristică sau reflexivă, pentru ca în *Ochi de urs* să se contureze narațiunea cu desfășurare de nuvelă vag fantastică.

Penultima categorie de texte, "**Cărțile înțelepciunii**", adoptă aceeași formulă: a povestirii în serie sau a romanului-povestire, procedează amintind de eposul orinetal și constând în alternarea unor virtuali povestitori. O operă serie (decameronică) e *Divanul persian* în care naratorul intră într-o competiție consemnată sub forma unui scenariu unde se întâlnesc diverse motive puse în slujba aceluiași mesaj, acela al elogiului înțelepciunii. Este o carte "închinată nu numai poeziei unei forme literare supreme, care realizează condiția absolută a relatării și a reprezentării, ci și demersului permanent al ființei spre cunoaștere și spre afirmarea valorilor spiritului..."

Dar formula decameronică se desăvârșește în "**Cărțile povestirii**". În *Cocostârcul albastru* narațiunea, afirmă Ion Vlad, "este aici nu doar un mod de a organiza evenimentele, ci însăși condiția



comunicării și a cunoașterii, a creării prin transfigurare artistică a unor raporturi umane, așadar un mod de existență”. Criticul proclamă această carte drept aceea în care se descoperă “cea mai convingătoare retorică a narațiunii”. Naratorul este un cronicar sau un martor, uneori și protagonist sau comentator cu atributele înțeleptului, iar povestirea are “când desfășurări de poveste (...), când de dramă pasională încheiată tragic”. Seria de povestiri din 1928, însă, *Hanu Ancuței*, configurează deja o epopee ce “captează toate sonurile prozelor anterioare” decameronice pe fondul experienței populare a cântecului bătrânesc și baladei. Criticul constată totuși originalitatea sadoveniană: caracterul epopeic e motivat prin configurarea unei lumi pluridimensionate, a unui univers general pe care modelele culte (*Decameronul*, *Povestirile din Canterbury*) nu și-o propun. Hiperbolicul, simbolicul mitologic, feericul sunt dimensiuni ale epopeii. Alternanța naratorilor, dar prezența unui Narator regizor-interpret (comisul Ioniță) asigură succesiunea povestirilor în serie și unul dintre elementele ce dau unitatea textului. Timpul narativ e extins, amplificat, rememorat. Există semne (reprezentări ale naturii) care atestă irepetabilitatea: ploi năprasnice, balaur negru în nori, păsări colosale în furtună... Criticul comentează acest volum cu multă afectivitate, așezându-l, deloc întâmplător, ultimul în ordinea comentariilor sale. Ceremonialul rostirii, acordul între dimensiunile apolinică și dionisiacă, atmosfera de opulență și consubstanțială epopeicului pe care o asigură hanul, alternanța întuneric-lumină, elogiul timpului și al vârstelor, aspectele tematice (viața și moartea, adevărurile vieții, bogăția și asceza etc.), fabulosul, motivele universale revalorificate, polifonia sunt câteva aspecte prin care criticul justifică o afirmație ca aceasta: “*Hanu Ancuței* este cea mai elocventă ilustrare a proprietăților și posibilităților povestirii, forma cea mai riguroasă și mai pură a mecanismului narativității”.

Scriș într-o retorică acordată textului sadovenian, cu solemnitate poetică pe alocuri, studiul lui Ion Vlad e unul de referință nu numai în activitatea sa de critic, dar și în ansamblul textelor critice moderne, contemporane. Elogiul Cărții se face cu rafinamentul unui teoretician în slujba epicului și eposului, îndrăgostit de cuvântul evocator, de magia lui, conștient de efectul terapeutic al povestirii.



## CLASICII NOȘTRI

de Vladimir Streinu

Studiul *Clasicii noastre*, apărut la București în Editura Casa Școalelor, în anul 1943, ca primă parte dintr-o lucrare care urma să cuprindă de asemenea pe ceilalți mari scriitori români din secolul XIX, ne arată un critic de formație maioreșciană, riguros, erudit, "adeptul unui militantism estetic polemic, cu pronunțat simț al nuanțelor, izvorât dintr-o funciară înclinație către ordinea și ținuta clasică, evidente în interpretare și stilul critic".

Lucrarea de față adună mai toate personalitățile ce formează în istoria literaturii române așa-numita perioadă a marilor clasici. Este vorba de Al.I.Odobescu, Titu Maiorescu, Mihai Eminescu, Ion Creangă și George Coșbuc, exceptându-i pe I.L.Caragiale și Ioan Slavici. Vladimir Streinu propune un punct de vedere nou, "menit fie să corecteze imagini împământenite prin alunecarea în capcana elogiului automat, cum o numește foarte potrivit autorul, fie să corecteze păreri exprimate de predecesori iluștri sau de contemporani nu mai puțin iluștri. Primul, asupra căruia se oprește, este Odobescu. Tocmai pentru a nu fi acuzat de subiectivism, Streinu ține să precizeze că-l va trata pe Odobescu numai și numai în cadrul vremii sale. Cu aceasta el simte că poate respecta atât adevărul istoric cât și memoria scriitorului.

Astfel, începe mai întâi prin a prezenta cadrul socio-istoric în care s-a manifestat scriitorul și, trăsătura principală a acestuia ar fi, după critic, militantismul cultural a cărei personalitate reprezentativă este tocmai Odobescu. Opera sa apare ca un tip cultural eterogen, menit să contribuie la umplerea unui gol circular de care suferea cultura română. Streinu evidențiază opera lui Odobescu, de la critica artistică și istoria artelor până la studiile științifice, cum ar fi binecunoscutul curs de arheologie. Privit din acest unghi, scriitorul îi apare influențat de accente



sociale și literare ale romantismului cu care venise în contact pe timpul studiilor la Paris. Întemeiat pe aceste fapte, Streinu apreciază că e greu de crezut ca numai exemplul lui Negruzzi să aibă un rol în privința compunerii *Mihnea Vodă cel Rău*. După ea, la scurt timp, în *Doamna Chiajna*, tipicul occidental devine cu totul evident. Oscilările epice între eroic și naiv, nenumăratele elemente de complicație narativă dau un tip general de narațiune istorico-romantică ce-l conduce pe critic la ideea limpede că Odobescu trebuia să fi cunoscut bine în tinerețe pe marii autori de romane istorice (Dumas-tatăl, Hugo, Walter Scott), ca și teoria genului. Dar Streinu apreciază că narațiunea istorico-romantică nu era forma firească pentru Odobescu și cu atât mai mult combate judecata ce taie în două personalitatea scriitorului prezentând pe de o parte, omul de știință, pe de alta, omul de litere.

În privința laturii estetice, judecata după care Odobescu e privit ca autor de nuvele istorice, e menită a-l ascunde pe adevăratul Odobescu. În această idee, criticul nu-i de acord nici cu simetria Odobescu-Neguzzi, arătând că, în afară de împrejurările dramatice din istoria națională, cei doi se deosebesc net prin rezultatele divergente. La Odobescu, consideră Streinu, titulatura potrivită este aceea de proză erudită, susținută la tot pasul cu indicații bibliografice. Acestea nu sunt nuvele, spune mai departe criticul, ci studii de formă nouă, cum Odobescu va scrie tot timpul, schimbând numai domeniul de cercetare. După Streinu, Odobescu, de la nuvelele istorice și până la ultima sa operă "științifică", a dat literaturii noastre un singur gen de scrieri și anume genul nou eseistic, pe care Maiorescu era oprit de rigori clasiciste a-l înțelege. Așa explică criticul rezerva globală a lui Maiorescu față de Odobescu. Și, părerea criticului este că doar o ediție completă ar servi la cunoașterea adevăratului Odobescu.

Personalitatea lui Titu Maiorescu este urmărită de critic printr-o dublă perspectivă: cea biografică și cea culturală, pentru că, judecă unele acuze care se aduc omului ca reflectându-se negativ și asupra operei sale. În această direcție, criticul se sprijină pe ediția *Însemnărilor zilnice* a lui I. Rădulescu-Pogoneanu, pentru a creiona imaginea veridică a marelui de cultură. Streinu, pe lângă scurtele note critice la adresa



concepției editorului, contestă efigia grea de răceală care-a acoperit atâta vreme pe adevăratul om Maiorescu. El semnaleză, de altfel, surprinderea manifestată de tot recenzenții *Însemnărilor zilnice*, față de prezența unei sensibilități, a unei slăbiciuni muzicale la Maiorescu. Ca dovadă a acestei sensibilități, criticul aduce studiul *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, unde găsește formularea, pentru prima oară la noi, a valorii muzicale și sugestive a poeziei care este “modul romantic al lirei”, “datoria poetului la sensibilitate”.

În privința rolului criticii maestrului, Streinu e de părere că Maiorescu a făcut cea mai înaltă politică a culturii românești: politica progresului național. Criticul evidențiază tonul educativ, rolul pedagogic al criticii maioresciene, ideea că, permanent, maestrul se raportează la artă ca fenomen și la teoria estetică ca epifenomen, reconsiderându-și deci, ori de câte ori este nevoie, direcțiile critice. Se amintește aici cazul lui Goga, care l-a făcut pe Maiorescu să revină asupra uneia din teoriile sale, referitoare la rolul numelor proprii, cuvintelor prozaice și patriotismului în literatură. Deci, arată Streinu, gustul depășește la Maiorescu estetica teoretică. Și, conchide criticul, rolul “criticii generale” rămâne mărginit doar într-un singur aspect, în înțelesul ei de sinteză în atac. Astfel, Streinu concluzionează că, după Maiorescu, critica nu are scopul și nici puterea să creeze scriitori buni, ci să discrediteze sau să înăbușe, dacă sunt încă în fașă, pe scriitorii slabi. Autorul dă și o definiție a criticului exemplar, încadrându-l pe Maiorescu în limitele conceptului prin atitudinea față de Eminescu și Caragiale, în care, indiferent de legăturile personale, de starea lor, a văzut personalități de marcă ale literaturii române. Evident, afirmațiile criticul și le susține prin citate din volumul *Însemnări zilnice* al lui Maiorescu.

În încheierea acestui capitol, autorul caută să pună în evidență reflectarea sistemului poetic alcătuit de Poe, în conștiința critică română, servindu-se, în acest scop, de Maiorescu. Pentru argumentare, prezintă studiul lui Maiorescu, *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, analizând pe rând cele două părți ale sale, sintetic, ca pe o “arhitectură de abstracțiuni cu trei etaje”. Aceste etaje ar fi: idei de estetică generală, idei care definesc arta literară clasică (horațiana



acordare a expresiei la conținut) și modalități generice ale artei literare romantice. Ca punct comun la Maiorescu și Poe, se arată că amândoi fixează ce nu e poetic mai ușor decât ce este, ei propunând astfel o estetică negativă. Streinu lansează ideea că Maiorescu propagă în cultura noastră un ideal al poeziei, formulat pentru întâia oară complet de E.A.Poe, pe care autorul îl numește "ideal ingineresc".

Tratarea lui Eminescu începe prin trecerea în revistă a elementelor ce determină popularitatea lui în rândul cititorilor de poezie: universalitatea poetului și cele trei modalități principale de manifestare ce cuprind aspectul social al poeziei eminesciene (modul filosofic, cel sentimental-erotic, cel național). Streinu consideră că aceasta se datorează mai ales unei conștiințe publice, decât admirației pentru poet. Publicul se cultivă mai mult pe sine decât pe poet. Criticul propune o clarificare a situației prin raportarea la imitatorii lui Eminescu, spre exemplu, Panait Cerna, care prelua din opera maestrului câteva accente de romanță sau conceptualitatea schopenhaueriană. Ideea critică este că imitatorii și publicul poetului au consumat ce era de consumat, dezgolind adevăratul miez, inatacabil, al operei.

Poezia lui Eminescu, după Streinu, este, în primul rând, spectacol cosmic, ea relevă două numiri diferite ale aceluiași mit: Luceafărul și Demonul. "Iar acest Eminescu al visului dublu, teurgic și mitologic, n-a fost imitat de nici un urmaș, rămânând în întregime al vremii noastre". În ceea ce privește *Luceafărul*, apare interesantă opinia criticului față de controversele iscate în jurul poemului și, în special a celei dacă textul consimțit de poet este cel apărut în *Almanahul Societății România Jună*, în aprilie 1883 sau cel din prima ediție a poeziilor lui Eminescu, îngrijită de Maiorescu, volum apărut la sfârșitul aceluiași an. Față de textul apărut în *Almanah*, în ediția Maiorescu există un minus de trei strofe ce cuprind încercarea Tatălui ceresc de a-l convinge pe Luceafăr să renunțe la cererea sa de nerealizat. Streinu apreciază că, din punctul de vedere al rotunjimii poemului și al purității de esență în ceea ce privește natura fără spațiu și timp a Luceafărului, Maiorescu avea dreptate pentru că a-l ispiti pe Luceafăr cu elemente de ordin temporal și spațial.



contravine însăși naturii lui eterne. Dar tot Streinu presupune că dreptatea lui Maiorescu poate fi socotită și aparentă dacă luăm tot ceea ce i se promite Luceafărului ca simbol, ficțiune poetică. În acest caz, consideră criticul, suprimarea făcută de Maiorescu știrbește frumusețea poeziei. În încheiere, criticul așază câteva considerații privitoare la ediția Perpessicius a poeziilor lui Eminescu. Observă că editorul respectă textul curat, gândit de poet, trezește pentru fiecare text în parte imaginea unei scări a devenirilor respective pe care le numește "vârstele poeziei", reconstituie grupul de date culturale cu care fiecare poezie a stat la timpul ei în legătură cu contemporaneitatea, "calendare sincronice".

În cazul lui Creangă, aspectul cel mai important pe care caută să-l limpezească Streinu este opinia curentă despre "scriitorul popular". Criticul face un întreg proces acestei idei. Printre cei care au avansat această opinie, îi citează pe: Ibrăileanu, Sadoveanu, Boutiere care subliniasse rabelaisianismul unor fragmente narative din *Amintiri...* și *Harăp-Alb* și G.Călinescu. Părerea lui Streinu este că povestitorul nu-i gustat de țărani pentru că el nu le aduce decât ceea ce ei știu (proverbe, pilde, expresii tipice, limbaj colorat), în cercul Jūnimii, în schimb, lucrurile se petrec altfel, clișeele verbale, lipsite de relief pentru țărani au o cu totul altă culoare pentru intelectualii de aici. Dar "spectacolul erudiției satești" dispare cu timpul prin repetarea lecturii și, ceea ce rămâne cu adevărat la Creangă sunt: aspectul oralității, sensul eroic popular al creației, de la cuvinte până la viziunea însăși remarcându-se tendința spre enorm sau acea alură homerică a povestitorului. Și, prin urmare, Streinu precizează propriul său punct de vedere în ce-l privește pe Creangă, explicând că povestitorul se află, de fapt, prins într-un joc dublu de perspectivă, pare "popular" pentru intelectuali și "cult" pentru popor. Streinu adaugă că această complexitate scapă cui privește numai nivelul artistic sau numai cuprinsul folcloristic al operei.

Referitor la oralitatea lui Creangă, Streinu înlătură ideea unui paralelism între creația lui Creangă și aceea a lui Caragiale, idee lansată de Pompiliu Constantinescu (*Figuri literare*, 1938) și G.Călinescu. Argumentul lui Streinu: la Creangă nu vorbesc numai eroii, vorbește



însuși autorul care devine chiar personajul-centru, în schimb la Caragiale eroii vorbesc dar, autorul serie. Împreună cu Maiorescu, pentru Streinu Caragiale rămâne reprezentativ pentru felul strâns și net al stilului, pentru capacitatea orală a textului.

La George Coșbuc, se apreciază o lărgire a orizontului, o respirație curată în atmosfera densă și închisă a poeziei moderne. Privită în ansamblul ei, opera poetului i se înfățișează criticului ca o panoramă. Impresia de rusticitate și idilism este numai pragul poeziei lui Coșbuc, după care nu poate fi judecat exclusiv. În privința înfățișării versului, Streinu remarcă aspectul prozaic al poeziei lui Coșbuc, lipsa preocupării de a scoate înțelesuri necunoscute întrebuintării zilnice. Autorul surprinde principalele caracteristici ale lucrului poetic la Coșbuc: personificarea, mijlocul de evocare cel mai frecvent, preocuparea de imagini sonore, impresiile acustice ce compensează nuditatea aparentă a limbajului, efectele onomatopice, obținute cu jocul aliterației și asonanței, repetiția, silueta variată a strofelor. Convingerea criticului este că tehnica versificației înglobează epicismul la Coșbuc, fiind constanta operei sale. În încheiere, combate formula lui Dobrogeanu-Gherea, după care Coșbuc ar fi un "poet al țărănimii". Părerea lui este că scriitorul Coșbuc nu apare ca poet al țărănimii pentru că filtrează realitățile satului românesc prin clasicismul structurii sale. Criticul refuză formula lui Gherea ca fiind ieșită dintr-o concepție sociologică și o consideră eroare critică, folosită la crearea unei false imagini despre Coșbuc, până în zilele noastre.

În ansamblul său, studiul lui Vladimir Streinu se remarcă prin argumentație impecabilă, stil pedant, înclinație către schemă și sistem, prin atacarea unei problematice controversate sau prea puțin abordate, arătând un critic mereu preocupat să aducă literaturii noastre exemple cât mai clare și detaliate în cele mai intime aspecte ale structurii lor.



## CLASICISMUL ROMÂNESC

de Dim.Păcurariu

Apărut în 1971, studiul istoricului literar D.Păcurariu urmărește evoluția specifică a acestei doctrine literare și prezența sa ca atitudine până în literatura română modernă. Lucrarea începe prin a trasa coordonatele generale ale clasicismului românesc, sensul său în context european. Deși nu se poate vorbi de un curent clasic, în sensul celui care domină literatura franceză a veacului al XVII-lea, de pildă, expresie nu numai a unui ansamblu de tendințe estetice, ci a unui stadiu de eflorescență bogată și de deplină maturitate în evoluția unei literaturi, totuși "clasicismul domină o perioadă întinsă a literaturii române și se resimte puternic pe parcursul mișcării literare de mai târziu, dominată, în ansamblu, de alte tendințe estetice". O primă concluzie ce se desprinde: există în literatura română o epocă distinct clasică, cuprinzând ultimele decenii ale veacului al XVII - lea până către 1830.

În al doilea capitol al studiului - **Începuturile și epoca afirmărilor deschise** - sunt relevate elemente clasice în opera scriitorilor reprezentativi din secolul al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea. Astfel, orientarea Școlii Ardelene, în ceea ce privește creația artistică, este clasică, marile modele fiind, în general, Homer, Vergiliu și câteodată Ovidiu (al *Metamorfozelor*).

Ion Budai-Deleanu, personalitate complexă, aflat deopotrivă sub influența Renașterii, a clasicismului și iluminismului, și aruncând, pe unele secțiuni ale operei sale fascicule de lumină spre epoca romantică, are o formație de scriitor esențial clasică ce se va imprima și asupra operei sale. Astfel, în *Prolog la Țiganiada* se exprimă intenția de a scrie o operă referire la Homer și Vergiliu. În tehnica de ansamblu a lucrării, scriitorul a respectat normele clasice ale epopeii: 12 cânturi, intervenția elementelor miraculoase în desfășurarea acțiunii.



În cadrul aceleiași epoci, în poezie se distinge dominantă orientarea neoclasică galantă: poeții Văcărești - Iancu Văcărescu manifestă înclinații spre odă, specie frecventă în clasicism; cea mai cunoscută poezie a sa, *Primăvara amorului* e o localizare în cadru carpatic a unei drame sentimentale tipic anacreontică, poezia erotică în tradiție anacreontică a lui Costache Conachi, care în primii ani ai activității sale a scris și două scenete de factură clasică. Volumul *Characteruri* cuprinde un șir de portrete satirice vizând vicii morale generale, tipurile nefiind aproape deloc localizate: Lingușitorii, Scumpul, Ipocritul etc. Modelele par a fi Teofrast și La Bruyere.

Și la Gh.Asachi, atât în teatru, cât și în poezie, orientarea clasică e fundamentală. Ideea că poezia e un produs al cugetării și că ea trebuie să deservească înalte idealuri etice e axul director al concepției sale de scriitor și de om de cultură. Deși după 1830 în literatura română se simt primele manifestări puternice ale romantismului, orientarea clasică nu e esențial înlăturată, dimpotrivă, "ea se afirmă puternic concurând și eclipsând nu o dată romantismul pe spații întinse ale mișcării literare". "(...) fabula și epistola, specii larg cultivate în epoca pașoptistă, comedia precum și întreaga mișcare teatrală, până târziu, după 1850 - se află sub auspicii vădit clasice. În general, majoritatea scriitorilor reprezentativi din epocă oscilează între clasicism și romantism". În opera poetică a lui I.Heliade-Rădulescu, tendințele clasice sunt vizibile în predilecția pentru oda de tip clasic sau pentru poezia galantă.

Capodopera lui C.Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanul* se situează, evident sub zodii romantice, dar "echilibrul perfect al compoziției, sobrietatea stilului și impersonalitatea evocării sunt trăsături clasice". Epistolele lui C.Negruzzi sunt fie agreabile dizertații în problemele limbii (*Critică*) sau istoriei (*Ochire retrospectivă*), fie scurte portrete cu preocupare pentru creionarea de caractere și fizionomii morale (*Fizionomia provincialului*, *Un poet necunoscut* etc.) sau schițe de moravuri (*Rețetă*, *Istoria unei plăcinte* etc.) toate aproape de spiritul clasic prin problematică, prin sobrietatea și limpezimea expresiei, printr-o anumită detașare și calm, prin eleganța simplă a scrisului. Volumul de debut al lui Grigore Alexandrescu, *Eliezer și Naftali* (1833) vădește



orientarea dublă, sub zodii divergente a poetului. El va evolua în direcția clasică prin cultivarea consecventă și tot mai originală a fabulei, a epistolei, a satirei și prin tendința spre odă, precum și în direcție romantică prin elegii și meditații intime și patriotice.

Debutând sub auspicii romantice, V.Alecsandri "a oscilat tot timpul între un romantism de conjunctură, clasicismul firii sale ponderate și senine, care l-a călăuzit în crearea celor mai multe din scrierile sale de rezistență". Prin excelență clasice sunt *Pastelurile*, în care domină "o filosofie optimistă și echilibrată, un sentiment de mulțumire și de fericire bucolică, care amintește de Horațiu, dar mai ales de Vergiliu". Și în proză, *Iașii în 1844*, *Un salon din Iași*, în bună parte *Balta Albă*, *Istoria unui galbân și a unei parale* etc. ni se dezvăluie "un spirit cumpănit, zeflemitor, cu eleganță și bonomie, venit parcă din epoca saloanelor literare, spirit clasic cu alte cuvinte". În comedii sale folosește trucuri teatrale, unele tipuri de personaje frecvente în comedia clasică gen Moliere sau Regnard.

M.Eminescu e prezentat ca un romantic năzuind spre clasicism. Clasicismul se resimte pe tot parcursul operei sale, frecvența referirilor la cultura antichității greco-latine, devenită manieră stilistică, fiind un prim indiciu. De asemenea, încă din scrierile de tinerețe se manifestă la poet o mare grijă pentru disciplină și ordine în exprimarea sentimentelor, pentru rigoare în compoziție, ajungând să stăpânească, la maturitate, o limbă de o mare corectitudine și muzicalitate. Un echilibru de natură clasică, expresie a formației poetului, preocupat de folclor dar nu mai puțin atras de marile epopei și în genere de literatura clasică, totul altoit pe structura unei firi robuste și optimiste caracterizează poezia lui G.Coșbuc. De asemenea, preocuparea pentru varietatea versurilor și a ritmurilor - unică în poezia română - limpezimea și simplitatea stilului poetic țin tot de formația clasică a acestui "rapsod al tradițiilor și aspirațiilor națiunii" care este Coșbuc. Ultimul capitol al studiului lui Dim Păcurariu prezintă tendințele clasice în literatura română a secolului al XX-lea, până în contemporaneitate, convingându-ne că, într-adevăr, clasicismul "se resimte în literatura română chiar când aceasta e dominată de alte tendințe estetice".



## CREAȚIE ȘI FRUMOS ÎN ROSTIREA ROMÂNEASCĂ

de Constantin Noica

Constantin Noica face parte dintr-o serie de scriitori destul de bogată în istoria literaturii române, care consacră demnitatea filosofică a textului. Între cele două războaie mondiale o întreagă generație de creatori - generația 1930 - își asumă această misiune, impunând speciile literare legate strâns de formele scrisului filosofic. Ea se formează relativ unitar, mai ales în jurul catedrei de filosofie a profesorului Nae Ionescu de la Universitatea din București. Din această generație de elită fac parte Mircea Eliade, Emil Cioran, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu, Petru Comarnescu, Eugen Ionescu. Trei dintre ei sunt aureolați cu premiul Fundației Regale pentru debut pe anul 1934: Emil Cioran pentru captivantul volum *Pe culmile disperării*, Eugen Ionescu pentru controversatul *Nu și* Constantin Noica pentru ispititorul eseu *Mathesis sau bucuriile simple*.

Preocupat în tinerețe mai ales de aspecte ale istoriei filosofiei (vezi scrierile despre Descartés, Leibniz, Kant, îndeosebi *Viața și filosofia lui René Descartés*), Constantin Noica se consacră tot mai mult, în partea a doua a vieții, cercetării modelului românesc de experiență filosofică. Această viziune, esențială pentru cunoașterea specificului național românesc în cultura universală este ilustrată de scrieri ca: *Rostirea filosofică românească* (1969), *Creație și frumos în rostirea românească* (1973), *Eminescu sau gândul despre omul deplin al culturii noastre* (1975), *Sentimentul românesc al ființei* (1978). Dacă le adăugăm studiile: *Schiță despre istoria lui cum este cu puțință ceva nou* - teză de doctorat (1940), *Despărțirea de Goethe* (1976), *Șase maladii ale spiritului contemporan* (1978), *Povestiri despre om* (1980), *Devenirea întru ființă* (1981) sau *Scrisori despre logica lui Hermes* (1986), avem un tablou



relativ complet al creației marelui om de cultură, cu o aureolă socratică, stins din viață la Păltiniș, în 1987, în vârstă de 78 de ani.

**Creație și frumos în rostirea românească** este un eseu condensat pe 125 pagini, prefațat de un text eminescian (manuscrisul 2257), care sintetizează tema de bază a studiului, cu toate variațiunile rostirii: "Această parte netraductibilă a unei limbi formează adevărata ei zestre de la moși-strămoși, pe când partea traductibilă este comoara gândirii omenești în genere. Precum într-un sat ne bucurăm toți de oarecare bunuri care sunt ale tuturor și ale nimănui - uliți, grădini, piețe - tot astfel și în republica limbilor sunt drumuri bătute care sunt ale tuturor: adevărata avere proprie o are însă cineva acasă la sine; iar acasă la dânsa limba românească este o bună gospodină și are multe de toate".

Eseul lui Constantin Noica dezvoltă elementele acestei teze fundamentale pe 34 de variațiuni, realizând o fermecătoare simfonie a limbii române, una dintre cele mai frumoase scrise vreodată în istoria rostirii românești. Pornind de la forma construcției alternante a judecăților duse în estetica expresiei eminesciene până la limitele antitetice, autorul reține cele două comori ale limbilor desemnate în textul eminescian: partea traductibilă și partea netraductibilă, arătând că prima, cu toate că ocupă o bună parte din vocabularul de bază, are mai curând valoarea culorilor fundamentale din pictură, care pot reflecta realitatea cuvintelor și a gândirii, deci, într-o singură dimensiune semantică. În această serie plată se integrează și neologismele, din păcate, deoarece ele vin în limbă pentru a determina înțelesuri precise, chiar dacă limba de împrumut este latino-franceză. Alături de aceste cuvinte, care circulă în limba română cu un singur rând de straie, autorul evocă zestreă din moși-strămoși a limbii, asemănătoare infinitudinii de amestecuri și nuanțe care dau viață cu adevărat universului pictural, începând chiar de la "culorile" pentru piatră și pentru chipul omenesc imposibil de redat numai prin culorile fundamentale pure.

Descoperind aceste câmpuri alternatorii, Constantin Noica își concentrează analiza pe a doua dimensiune a rostirii, considerând-o o comoară extraordinară, o zestre în stare să asigure regenerarea veșnică a rostirii românești. Pentru a ilustra această bogăție inestimabilă, autorul



pune în discuție o serie de arhitecturi semantice ale vocabularului românesc, pe care el le numește arbori într-o fascinantă grădină a rostirii, urmărind, pe baza unei culturi lingvistice și filosofice impresionante, pe de o parte formația fiecărui caz exemplificat, pe de altă parte funcțiile lui. Din această serie, nu foarte numeroasă, însă foarte bogată prin adâncimile sensului, reținem cuvintele: dor, bădișor, depărțișor, ispîtire, lamură, a făptui, lucrare, răzbunare, a săvârși.

Despre cuvântul dor, de pildă, observând că numai limba română are un asemenea determinativ, ceea ce-l face din capul locului netraductibil, Constantin Noica spune că are o demnitate incontestabilă atât sub aspectul formației, cât și în orizontul funcției. La baza lui, filosoful deduce existența unui arhem legat prin două enunțuri contradictorii, după un mecanism de construcție propriu limbilor străvechi, de pildă din epoca Greciei vechi. Desfacerea acestui nod contradictoriu ar da "plăcerea de durere", "prietenia de dușmănie" sau "căutarea de negăsire." - toate cu aspectul unor paradoxuri greu de asimilat cu o raționalitate lineară. Uimitoare, concluzia autorului ne introduce practic într-o nouă disciplină a științei, care se situează undeva între lingvistică și filosofie: mecanismul creației prin compunerea cuvintelor pare a fi propriu unor tipuri de limbi, de pildă greaca veche sau germana, pe când limba română pare mai degrabă familiară cu alte tipuri, din care cauză principiul compunerii a funcționat la noi atât de greoi, dând forme nici astăzi pe deplin asimilate, de tipul: de-legedător, bine-făcător, înainte-mergător ș.a.m.d.

Despre arhitectura bădișor-depărțișor, autorul spune că ea creează rostiri fermecătoare, însă imposibil de tradus în limbile moderne. De pildă, versul popular: "Bădișor, depărțișor/ Nu-mi trimite-atâta dor", duce la adevărate monstruozități semantice pe teritoriul marilor limbi moderne, deoarece pentru ele procesul de diminutivare este coincident cu un proces de degradare, pe câtă vreme în rostirea românilor avem un mănunchi de sensuri care aduc subiectul mai degrabă într-o intimitate tandră, creatoare de sensibilitate, în timp ce procesul invers de argumentare conduce la semnificații decăzute cum arată, de altfel, și Sextil Pușcariu, exemplificând pe formele cal - căloi. La asemenea



dificultăți de fond autorul observă câmpurile semantice din jurul calificativului bade-bădișor, derivat dintr-un vade-vadis străromân, reținut de Bogdan Petriceicu Hașdeu ca un probabil vas, ceea ce ne duce la vechiul concept de om, asociat în limbile vechi, cu un vas ales.

Un număr de 7-8 scurte articole sunt concentrate mai departe pentru a lămuri natura cuvintelor asociate în arborele generic ispitire. Autorul surprinde universul înflorit al acestui trunchi preluat, pe cât se poate demonstra, din paleoslavă, și arată mișcările sale subtile spre categorii existențiale surprinzătoare, cum ar fi iscodirea sau iscusirea, cu nenumăratele lor asocieri, unele imprevizibile, mai toate greu, dacă nu imposibil de tradus prin schimbarea arborilor și a mănunchiurilor de sens pe determinări scurte și clare, cum ar fi tentation în franceză sau verschung în germană.

Alte asocieri fermecătoare sunt provocate prin substantive ca: răzbunare, unde are loc un proces uimitor de îmblânzire a sensului, de la aspectul justițiar, întunecat, prezent în limbile de circulație mondială, la înseninările proprii rostirii românești, care deduce înțelesurile după desfacerea în segmentele originare, pe baza cărora avem răsbunarea, deci o îmbunare de rangul al doilea, extraordinar de importantă în perspectiva filosofiei iertării și a luptei pentru o veșnică îmbunătățire și îmbunare de sine. Exerciții captivante îi oferă filosofului cuvintele din seriile lamură-lămurire, făptură-a făptui, lucru și lucrare (posibil și lucrătură), a săvârși-a sfârși-a desăvârși, cu toate de așezat, împreună cu altele care nu fac obiectul strict al acestui eseu (de pildă sinele și sinea, trecerea și petrecerea, minte și smintire, comunicare și cuminecare etc.) într-un panteon închinat marilor comori de limbă și de veșnicie românească.

Nu numai natură cuvintelor, însă, îl preocupă, în acest eseu de excelență, pe Constantin Noica. Multiple exerciții de sintaxă și de filosofie a verbului, de metrică și de filosofie a rimei deschid universuri mirabile pentru sistemul rostirii românești. Urmărind binefacerile rimei în limba română autorul descoperă libertatea ei și o bogăție impresionantă pentru exercițiul versificării. Pe când biata limbă franceză, cum spune marele scriitor, este constrânsă de organizarea accentului pe ultima silabă, în limba românilor accentul este eliberat de această regulă aspră,



deoarece poate fi situat și pe ultima silabă, dar și pe penultima, pe antepenultima și chiar pe a patra (vânturile-valurile), conferind acea muzicalitate unică, proprie limbilor cu demnitate arhaică, cum este sanscrita, despre care vorbesc atât de mult cei care ne pot cunoaște în profunzime. Asociind bătaile de accent pe ultima silabă cu mișcările dansatoarei numai în poante, eseistul evocă motivele sărăciei de forme versificate din anumite limbi, unde poezia nu poate concura valorile culturii științifice, preferând, din lipsa mijloacelor de expresie la nivelul rimei și ritmului, acele istovitoare construcții retorice în vers liber.

Înțelegem, urmărind asemenea asocieri, de ce limba română este considerată între limbile cu gradul cel mai înalt de complexitate, ceea ce o face foarte greu de învățat și, deci, și mai greu de tradus. În acest sens, autorul urmărește, în cadrul general al arhitecturii verbului românesc, problema modurilor verbale, despre care crede că ține sub taină adevărate depozite de aur pentru rostirea românească și pentru experiența ei unică în universalitate. De unde romanii vorbeau o limbă fără condițional, în care termenii cad drastic pe a face, pe executor, românii moștenesc trei tipuri de optativ și șapte tipuri de condițional, ceea ce poate da mari dureri de cap învățăceilor grăbiți să prindă nota din catalog, nu valoarea ascunsă în straițele înțelesului. Autorul chiar dă cititorului acest exemplu deconcertant de temă pentru acasă: care este forma a patra a viitorului II de la conjunctivul verbului a aduna? Ceea ce pare a egala subtilitatea temei date de Ion Barbu lui Camil Petrescu, pe terenul matematicii, în legătură cu minus 1 ca simbol de perpendicularitate.

Bazat pe motivații atât de complexe, autorul observă cât de superficial sunt cunoscute asemenea valori ale experienței românești în universalitate, ceea ce face ca proiectele UNESCO pentru un dicționar reprezentativ al limbilor să rețină din limba română numai cuvintele dor, doină și colindă, câtă vreme cel puțin alte șase pot fi documentate ușor într-un asemenea context: lămurire, sinea (fascinant calificativ pereche pentru sine), perechea se cade-nu se cade, prepoziția-întru (lumea stihilor, față de către - lumea apropiierilor și de spre - lumea depărtărilor), și, în cele din urmă, chiar numenul pentru experiența vorbirii. - rostirea.



Analiza eseului *Creație și frumos în rostirea românească* antrenează situarea operei lui Constantin Noica între valorile reprezentative ale culturii române moderne. Mulți cred că marele autor ar deschide calea unui nou etimologism în cultura română sau că dezvoltările sale analitice n-ar fi altceva decât niște interesante aventuri ale spiritului, greu de omologat între documentele științei. Dacă nu luăm în seamă mărturisirile autorului, care contestă categoric intenția reorientării către formele desuete ale etimologismului ("dacă arborele s-a uscat, s-a uscat", spune el), trebuie să vedem concentrarea sa spre arheme, pe urma principiului eminescian spre orizonturile ontologice ale numenului și spre zonele semanticii abisale, ca expresii ale voinței creatoare în dezvoltarea limbii și a rostirii românești, a rostuirii ei înfloritoare de mâine. Sursele acestei renașteri autorul le decoperă în poetica populară națională, în scrisul eminescian, în limba veche (și-nțeleaptă, cum spune Eminescu) a scrierilor bisericești, în zonele substratului, pe urmele lui Hașdeu (*Etimologicum Magnum Romaniae*) și prin experiențele practicate de Heidegger (vezi referințele insistente la valorile cuvintelor în greaca veche). Din aceste surse fastuoase, în care stau în adormire comorile intraductibile ale limbii, Constantin Noica extrage termenii unei discipline științifice noi, care poate fi numită o filosofie a limbajului, ca un domeniu distinct în marea filosofie a rostirii, una și aceeași cu partea vizibilă a înțelepciunii.

Iskodind rezervele netraductibile ale limbii, natura ei nocturnă, subterană, demetrică, autorul înfățișează acele câmpuri mirifice pe care le cunoaștem din limba scrierilor lui Creangă și din exercițiile de admirație făcute de Emil Cioran pe corpul limbii franceze într-o încercare ispititoare de a regenera această limbă prin gramatica expresiei gnomice românești. Mulți, spune Constantin Noica, nu-l înțeleg pe Brâncuși, ceea ce pare firesc de vreme ce nu cunosc gramatica limbii române unde formele sintactice trăiesc era unei mari sărbători, unde cuvintele se împielitează și ideile se îndrăcesc până când limba însăși izbutește o calificare dincolo de noțiuni, pe câmpul în care lucrarea ei se răsădește în grai.



## CRITICE

de Titu Maiorescu

Apariția primei cărți intitulată *Critice* (1874) a lui Titu Maiorescu coincide cu numirea sa ca ministru al Cultelor și Instrucțiunii Publice la București și cu părăsirea definitivă a Iașilor, criticul stabilindu-se în Capitală. Volumul, publicat la editura Socec, conținând cinci dintre cele mai importante articole ale sale și anume *În contra direcției de astăzi în cultura română* (1868, data primei publicări), *Despre scrierea limbii române* (1866), *Limba română în jurnalele din Austria* (1868), *Observări polemice* (1869) și *Direcția nouă în poezia și proza română* (1872), reprezintă o sinteză a activității ieșene și face parte componentă dintr-un program mai vast, de data aceasta ministerial, menit să reformeze cultura română.

Cartea consacrată însă sub acest titlu este cea apărută abia în 1892-1893, tot la Socec în București, dar cu un cuprins mult mai bogat, necesitând legarea în trei volume (culegerea a fost reeditată în timpul vieții lui Maiorescu încă de două ori, în 1908 și în 1915 la editura Minerva). Opera critică a lui Titu Maiorescu pare restrânsă, fragmentară, ocazională, cu atât mai mult cu cât presupune reveniri și revizuri, ceea ce ridică întrebarea dacă Maiorescu a fost îndrumător cultural sau critic literar. Îndrumător cultural l-au considerat Eugen Lovinescu și George Călinescu, nuanțe de scuze găsindu-i Tudor Vianu și Vladimir Streinu. Nu este însă cu puțință de negat că Maiorescu întemeiază o direcție critică în cultura română, prin spiritul critic, ce îl caracterizează, prin darul de a îmbrățișa cu egală căldură variatele structuri individuale. Se impune aici o distincție necesară între critica de proveniență orală și cea de proveniență scrisă, Maiorescu exersând-o cu precădere pe cea dintâi (cu atât mai mult cu cât oratoria, de catedră, de cenaclu, în societate, în parlament, este forma sa cea mai obișnuită de manifestare). Formă originală, discursul critic de factură orală presupune o critică



latentă, o fixare a obiectului de studiu, motivarea exhaustivă fiindu-i improprie.

Demersul critic maiorescian se structurează în funcție de două strategii, despărțite în mod relativ de anul 1872, cel al apariției studiului **Dirrecția nouă**. Prima strategie este cea numită de Maiorescu însuși a "criticei generale" ("a sintezei generale în atac") de aspect normativ și curativ, aplecată spre teoretizare și spre definire de principii. A doua este consecutivă apariției simptomelor de însănătoșire a organismului literar, am putea-o numi a criticii aplicate. Primei faze îi sunt caracteristice marile studii de fixare a reperelor de ideologie estetică și de combatere polemică, iar celei de-a doua faze studiile de sprijinire și consolidare a reușitelor, de lărgire a "albiei curentului celui nou" prin cooptarea unor tineri scriitori. În privința ideilor estetice generale care au stat la baza acestei îndelungate activități critice s-au purtat, în posteritatea operei maioresciene, numeroase polemici, multe de-a dreptul oșioase. Ideea unei evoluții a lui Maiorescu de la idealismul concret al lui Hegel (pe care l-ar împărți la 1867) la idealismul abstract al lui Schelling și Schopenhauer (1885) este falsă deoarece Maiorescu avea de la început la dispoziție ambele perspective. În legătură cu studiile sale s-au mai pronunțat numele lui J.F. Herbert, Fr. Th. Vischer ca și ale reprezentanților perspectivei psihologizante de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Studiile sale au un caracter didactic și elementar, cu idei curente în estetica idealistă a timpului, bunuri comune în epocă. Meritul lui Maiorescu este de a fi aplicat aceste idei, asimilate și prelucrate într-un sistem estetic propriu, adaptat, în cadrele literaturii române, cu discernământ și consecvență. Din interiorul acestui sistem și nu din exteriorul lui putem afla însă ce respinge Maiorescu, și anume melodramatismul, romanțiozitățile, în general formele romantismului minor, experimentalismul literar (Macedonski), ca și naturalismul brutal, apreciind cu precădere realismul de coloratură națională.

Cel mai reprezentativ articol pentru sistemul estetic maiorescian este **O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867** (1867, *Convorbiri literare*). Articolul a apărut ca urmare a discuțiilor aprinse



iscate la Junimea din intenția de a edita o antologie a poeziei române de până atunci, discuții alimentate mai cu seamă de împotrivirea lui Vasile Pogor față de Bolintineanu și față de pașoptiștii consacrați în general. Din aceste confruntări a ieșit necesitatea unei orientări de principiu în domeniu, necesitatea unei referințe comune la întrebarea ce este poezia. Este știut că la 1861 Radu Ionescu publicase *Principiile criticii*, un articol în care scriitorul pașoptist populariza estetica lui Hegel. Sentimentul junimiștilor era că nu se mai poate face critică pașoptistă (caracterizată prin subiectivism absolut) și că trebuie stabilit un sistem de principii general recunoscut. Acesta a fost scopul și efectul articolului scris de Maiorescu. Maiorescu pornește de la delimitarea elementară între artă și știință, arta având ca obiect frumosul, în timp ce știința se ocupă de adevăr. Definiția frumosului - manifestarea ideii în materie sensibilă ("das sinnliche Scheinen der Idee"), unde idee înseamnă pasiuni, sentimente, iar materie sensibilă, imagine, e preluată de la Hegel arată Maiorescu. Materialul artei literaturii e, așadar, imaginea, nu cuvântul. În chip necesar vorbirea poetică trebuie să primească forța percepțiunii concrete, poezia trebuie să devină, în spiritul celei mai vechi tradiții estetice o pictură vorbitoare. În acest scop, criticul formulează un set de principii de tip interdicție sau restricție și oferă soluții. Chiar Maiorescu însuși recunoaște însă că nu se face un poet acceptând aceste reguli, cele mai multe de domeniul bunului simț.

În prima parte a articolului, **Condițiunea materială a poeziei**, criticul are în vedere procedee de sensibilizare și materializare a cuvântului, degradat de întrebuintarea zilnică și de procesele logice: alegerea cuvântului celui mai puțin abstract (cuvintele se pot substitui la Maiorescu în cadrul aceleiași paradigme), folosirea epitetului ornant, a personificării, a comparației, a metaforei, a tropilor în general. În seria de interdicții înregistrăm: comparația (metafora) ridicolă ori deja tocită de uzul poetic, florile, stelele și filomenele, politicul, istoria în versuri ("monstruoșitate literară"), diminutivale. Deci nu către expresii sensibile sau către cuvinte pitorești va trebui să se îndrepte silința principală a poetului, ci, ceva ce trebuie să-l preocupe va fi găsirea expresiei energice, cu răsunetul vibrant și profund, prins într-o țesătură



ritmică încărcată de un dinamism puternic.

- Cauza pentru care Maiorescu indică în partea a II-a a studiului **Condițiunea ideală a poeziei** drept idei ale poeziei sentimentele (pasiunile) și nu "cugetarea exclusiv intelectuală" este viziunea sa asupra artei, care ar fi "repaosul inteligenței". Poezia e un "product de lux al vieții intelectuale", produce doar "plăcere estetică" și de aceea vorbește tuturor. Caracteristicile afectului devin caracteristicile poeticului care trebuie să arate "mare replegiune în mișcarea ideilor" ceea ce înseamnă un raport de precizie între idei și cuvinte (cu orice înmulțire de cuvinte să se înmulțească în aceeași proporție și suma de idei) și posibilitatea deșteptării în noi a ideilor proprii (factorul asociativ). Acest din urmă punct vine în contradicție cu limitativul preconizat, criticul arătându-se un moment teoretician al "vagului" romantic. O a doua cerință, și ea de factură romantică, este exagerarea, mărirea obiectului estetic, ceea ce valorizează interesantul și poeticul în opera de artă. Cel din urmă principiu de respectat este dezvoltarea grabnică și crescândă spre culminarea finală. Criticul e evaziv în a afirma idealul estetic ce îl conduce (romantic sau clasic). Prin funcțiunea specială pe care o recunoaște poeziei - artă a reprezentărilor fanteziei - Maiorescu nu subscrie la "arta cuvântului" a simbolismului francez. Atacul lui Aron Densusiașu privind "plagiatul" din *Estetica* lui Fr.Th. Vischer e lipsit de temei pentru că nimic din ceea ce îi este absolut propriu lui Vischer nu trece la Maiorescu. Ideile comune sunt bunuri ale epocii.

În articolul **Asupra poeziei noastre populare**(1867) criticul, pornind de la culegerea de poezie populară întocmită de Vasile Alecsandri, sprijinindu-și teza din același an, apreciază valoarea producției folclorice în care vede simpla manifestare dezinteresată și spontană a unui afect în detrimentul poeziei culte, de resort utilitar, fadă de reflecții și simulând subiecte politice și patriotice.

Articolul **Direcția nouă în poezia și proza română**(1872) apare ca o continuare firească a articolului **În contra direcției de astăzi în cultura română**(1868). După articolul demolator urmează propunerea constructivă. Curentul junimist trebuia să răspundă atât liberalilor munteni care vedeau în junimism un partid reacționar, opus civilizației



apusene, care voia să țină țara pe loc, la școala primară și abecedar până se va împlini ciclul dezvoltării sale organice (se recunoaște respingerea teoriei formelor fără fond a lui Titu Maiorescu), cât și ardelenilor pentru care junimiștii erau oameni lipsiți de sentimentul național. Maiorescu a avut tactul și norocul de a asigura continuitatea direcției noi prin autoritatea lui Vasile Alecsandri, elogiât doar cu ciclul de *Pasteluri*. Articolul e celebru prin așezarea lui Eminescu, "poet în toată puterea cuvântului", dar cu doar trei poezii cunoscute (*Venere și Madonă*, *Epigonii*, *Mortua est*), după consacratul Alecsandri. Descrierea poeziei eminesciene prin portretul poetului e remarcabilă prin relevanță. "Direcția nouă" e susținută de Samson Bodnărescu, Matilda Cugler-Poni, Th. Șerbănescu, Dimitrie Petrino, ca poeți, iar ca literați ori oameni de știință, de Odobescu, Slavici, A. Xenopol, I. Negruzzi, P.P. Carp, Th. Rosetti, Gh. Panu, Alexandru Lambrior, N. Gane, Strat și Burlă.

*Esul Poeți și critici* (1886) conține pe de o parte o meditație asupra actului critic întreprins până la acea dată (scăderea criticii de direcție odată cu afirmarea deplină a scriitorilor susținuți), iar pe de altă parte o apărare a lui Vasile Alecsandri, evident depășit de Eminescu (cum susținea B. Șt. Delavrancea și A. Vlahuță), din perspectiva valorii de rapsod al evenimentelor social-istorice, de poet național.

Tot o apărare, mult mai îndreptățită însă, este articolul *Comediile d-lui I.L. Caragiale* (1886). În afara argumentelor estetice, apărarea se datorează și faptului că opera dramaturgului este cea mai puternică expresie literară a criticii culturale și sociale a junimismului îndreptată împotriva formelor fără fond. Studiul își trage adevărata lui importanță din punerea succintă a unor probleme (relația artă-morală), a căror soluționare constituie și astăzi poziția criticii estetice. Moralitatea artei nu este aceea a codului penal, ci consistă în înălțarea impersonală a lectorului, mai presus de interesele zilnice, așa încât morala practică e exclusă. Apărarea lui Caragiale de acuzația de imoralitate e transformată în elogiul originalității și valorii sale artistice, articolul impunându-l definitiv. În formularea principiului estetic despre funcția moralizatoare a artei se resimt ecouri din filosofia lui Schopenhauer.

În *Eminescu și poeziile lui* (1889), Maiorescu se arată tot atât



de schopenhauerian ca și în **Comediile d-lui I.L. Caragiale**. Articolul, publicat în anul morții poetului, îl așază pe Eminescu într-un loc cu totul redimensionat. Explorării figurilor spiritului îi urmează o demonstrație a fundamentării limbii poetice românești, care i se datorează lui Eminescu, observația cea mai profundă care se putea face pentru a-i clasiciza opera. Previziunea finală atât de austeră în expresie a devenit celebră, fiind imitată ca structură și intenție critică de George Călinescu însuși. Articolul schițează liniile generale de interpretare în eminescologie. "Acesta a fost Eminescu, aceasta este opera lui. Pe cât se poate omenește prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui, și forma limbei naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a veșmântului cugetării românești".

Critica "de direcție" continuă prin încercările de a anexa și alte talente tinere, așa cum s-a întâmplat cu Octavian Goga ori cu Mihail Sadoveanu. Raportul pentru acordarea unui premiu academic *Poeziilor* lui Goga (1906) a iscat discuții privind o contradicție maioreșciană; criticul admitând acum subiectul politic. Contradicție aparentă, întrucât criticul combătuse în realitate "raționalul" ca idee și declamația ca formă sau, mai general, lipsa de inspirație. Politicul ca ocazie de sentiment (patriotismul sincer) i se pare la fel de îndreptățit să aspire la valoare estetică, sistemul critic maioreșcian nesuferind nici o schimbare.

Critica românească îi datorează lui Titu Maiorescu fundamentarea limbajului critic, instrumentele sale elementare, precum și instituționalizarea acesui tip de demers intelectual.





## DIMITRIE CANTEMIR - SCRIITOR UMANIST

de Vasile Coroban

N-am putea spune că Vasile Coroban (1910, Camenca, Bălți - 1984, Chișinău, înmormântat în satul de baștină; volume: *Vasile Alecsandri: viața și opera* - 1957; *Studii și articole de critică literară* - 1959; *Studii, eseuri, recenzii* - 1968; *Romanul moldovenesc contemporan* - 1969, ed.II - 1974; **Dimitrie Cantemir - scriitor umanist** - 1973; *Scrieri alese* - 1983) n-a plătit tribut mentalității timpului, după cum n-am avea dreptate, că i-a fost cu siguranță superior. Dincolo de rătăcirile conjuncturale a fost un împătimit și un promotor al valorilor. Meritul cultural de seamă al lui e acela de a-și fi dat osteneala într-o perioadă deloc favorabilă acestei lucrări, de a fi îmbrățișat întreaga cultură românească, de la cronicari și Cantemir la Coșbuc, Sadoveanu și Rebreanu. S-a format intelectual cu o pasiune de autodidact, niciodată slăbită, în luminile benefice ale culturii clasice, preferând soliditatea, siguranța și seriozitatea. Panoramele critice vaste au fost realizate cu înregistrarea tuturor datelor problemei, cu concizia și limpezimea portretizării, cu o ironie fină, vecină cu maliția (nezoilică, ci aristarhică) și cu paradă de erudiție uneori pusă în scheme prestabile. Unui studiu universitar migălos au fost supuse atât genuri ca nuvela, romanul



basarabean, cât și creația lui Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, Vasile Alecsandri, Mihai Eminescu și Ion Creangă. Intuițiile sale depășesc adesea forma de mentalitate, acceptată formal de critic. Sceptic și ironic în tratarea contemporanilor, emite judecăți nedrepte în cazul unora dintre ei (Druță bunăoară). Fiind mai puțin sensibil la poezie, Corban vede în clasici niște titanieni, uriași, fenomenali, ceea ce îi asigură demonstrația imparabilă a faptului că, prin valorile pe care le-am realizat, ne proiectăm în universalitate. A fost o demonstrație cu rațiuni polemice, firește, în cadrul socio-cultural basarabean.

**Dimitrie Cantemir - scriitor umanist rămâne**, prin modul descrierii critice, prin încadrarea lui Cantemir în contextul umanismului universal și prin formulele sugestive ale intențiilor și realizărilor artistice cantemiriene, o carte importantă de istorie literară. Autorul afirmă mai întâi că *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea* nu este numai un tratat moral, ci o operă pe care o generează relațiile profund psihologice (ontologic în genere) ale Eului cantemirian cu Lumea. "Eul e o scriere, precizează criticul, ce tinde să arate icoana lumii, văzută de tânărul principe, și neacceptată ca dreaptă și destoinică".

Principele Dimitrie Cantemir nu este un filosof oarecare împătimit, ca mulți alții, de cultură antică greco-latină. El speră să găsească în ea ceea ce nu putea găsi în "splendorile ofilite ale bizantismului": "Ceea ce caută gânditorul nostru în filosofie, înainte de toate, era ideea de libertate. Iar aceasta nicăieri nu era formulată cu mai multă claritate decât în această filosofie. Nu întâmplător Renașterea și Iluminismul înseamnă să prezinte într-un aspect nou ideea de liberate din gândirea greco-latină".

Vasile Corban deduce din lectura *Istoriei ieroglifice* însăși cheia propusă de Dimitrie Cantemir: în roman nu găsim - iarăși - doar precepte etice cu caracter raționalist, nu doar un șir de imagini simbolico-alegorice. Cantemir sugerează în el teatrul lumii pe care mai târziu îl vom regăsi, într-o viziune policromă, însuflețită și profund personală, la Eminescu, Creangă și Caragiale.

Oamenii obișnuiți sunt în *Istoria ieroglifică* cei care formează



acest theatrum mundi, singur Inorogul sincer, care privește de sus, are un punct de vedere superior. Inorogul are, astfel, o perspectivă hyperionică asupra lucrurilor. "În acest sens trebuie înțeles miezul satirei lui Cantemir. Eroi romanului său sunt inferiori naturii, asemănându-se jivinelor, fiarelor și păsărilor".

Dimitrie Cantemir este în viziunea criticului primul om de cultură care realizează o sinteză între Orient și Occident, este adică o figură culturală de răscruce; în el se adună nu doar cele două moduri de gândire, ci și timpurile, în primul rând cel antic și cel renașcentist: "Virtuțile și viciile omenești sunt privite prin prisma gândirii antice și a înțelepciunii orientale, învățămintele morale rămânând acelea ale stoicismului antic și ale umanismului renașcentist".

Astfel, se proiectează, în chip piramidal, urieșenia ca dat esențial al personalității lui Cantemir, înfățișat ca erou de legendă. "Dimitrie Cantemir, conchide istoricul literar, se prezintă în închipuirea noastră ca o imagine superioară a erudiției. Dorința lui de a cunoaște legile universului și mecanismul vieții sociale e uriașă, asociindu-se în conștiința noastră cu eforturile eroilor de legendă. Așa apare el în scrisul său, care poartă semnul îndrăzelii. Dar, înainte de a fi om erudit, Dimitrie Cantemir e om de acțiune".

În firea de erou legendar al principelui ia proporții uriașă dorința de libertate, precum și dragostea față de poporul său, pe care îl credea de asemenea un viteaz.



## DIN CLASICII NOȘTRI

de Edgar Papu

Cartea, apărută în 1977, la Editura Eminescu, poartă ca subtitlu: **Contribuții la ideea unui protocronism românesc**. În prefață, autorul își revendică paternitatea termenului de “protocronism”, gândit în opoziție cu ideea de sincronism. Prin “protocronism” se înțelege fenomenul de anticipare (de către un scriitor sau un grup de scriitori) a unor tendințe încă nemanifestate în literatura unei perioade.

Volumul este o culegere de articole despre o seamă de scriitori clasici ai literaturii române (unde prin “clasici” se înțelege “exemplari, de o înaltă valoare”), de la Neagoe Basarab până la Camil Petrescu. E. Papu încearcă să surprindă anticipări românești ale unor tendințe ale literaturii universale. Ideea de protocronism românesc este astăzi discutabilă. Ceea ce nu înseamnă că este complet falsă. Dincolo de “programarea” analizei pentru susținerea ideii, rămâne însă valoarea ei intrinsecă. Edgar Papu este un critic specializat în cercetarea punctului de armonizare a fondului cu forma. Observațiile lui de detaliu, de stil și de limbă, făcute cu multă pătrundere, servesc la descifrarea de noi valori în text.

Primele patru articole sunt dedicate scrierii domnitorului muntean Neagoe Basarab: *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*. În scrierea cu valențe didactice sunt căutate valori literare, cum ar fi: puterea de analiză psihologică și transpunerea ei într-o formă metaforizată. Un alt articol este consacrat imagisticii lui Dimitrie Cantemir, analizându-se romanul alegoric al acestuia, *Istoria ieroglifică*. E. Papu găsește în reprezentările lui Cantemir un sens simbolic, văzându-le pe toate îndreptate spre nimicirea orizontului familiar al inorogului. Imagistica nimicirii creează astfel dimensiuni poetice operei cantemiriene, înconjurând întruparea fapturii de basm a inorogului,



izolată ca și Luceafărul într-un spațiu ideal.

Următorul articol vizează reconsiderarea valorii lui Costache Neguzzi, mai precis a capodoperei acestuia, *Alexandru Lăpușneanul*. Dincolo de elogiile lui G.Călinescu din *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, E.Papu analizează nuvela lui Negruzzi din perspectivă modernă, relevând obiectivitatea autorului ca pe o anticipare a prozei realiste. Articolul **Heliade și secolul XX** urmărește sinteza de clasic și romantic din *Zburătorul* ca pe o trăsătură modernă, amestecul fiind de altfel caracteristic pașoptiștilor. Două articole îi sunt dedicate lui Vasile Alecsandri, ale cărui Pasteluri sunt comparate cu picturile impresioniste, ele adăugând o nuanță de diafanizare asiatică modelului parnasian. Criticul se ocupă de asemenea de evocarea iernii în poezia lui Alecsandri.

Sub titlul **Glosse eminesciene** sunt grupate cinci articole despre Mihai Eminescu: **Național și universal**, **Simfonia eminesciană**, **Ambivalența visului**, **Gândire și gând** și **Universul cuvântului**. Autorul pleacă de la observații de detaliu pentru ca apoi, extinzându-le, să ajungă la concluzii de ansamblu. Metoda este a inducției, argumentele sunt stilistice. Observațiile particulare sunt în general revelatoare, concluziile sunt însă tributare perspectivei critice. În continuare, două articole despre Ion Creangă și I.L.Caragiale urmăresc să-i încadreze pe cei doi mari scriitori în universul receptării moderne a literaturii. La Ion Creangă se descoperă în "ritmurile muncii" o cadență ritualică, iar la I.L.Caragiale se caută în *O scrisoare pierdută* simbolul unei crize sociale și morale externe și independente de particularitățile stricte de epocă.

Articolul despre Mihail Sadoveanu (**Ochiul lui Kronos - Mihail Sadoveanu**) este scris implicat, apărând evidentă o afinitate între critic și autorul discutat. Plecând de la afirmația lui Paul Anghel că Sadoveanu creează în universul literar omul de duminică și de sărbătoare (inexistent în literatura europeană a vremii lui), E.Papu dezvoltă ideea unui scriitor al viitorului, îndreptat spre natură. Mesajul esențial al operei sadoveniene ar fi deci acela al împăcării omului cu timpul și natura, refuzul vitezei în favoarea adâncimii.

**Galaxia Blaga-Brâncuși** se ocupă de stabilirea unor afintăți



între cei doi mari artiști și de înscrierea spațiului ideatic explorat de ei între stelele fixe ale umanității contemporane. Articolul despre Mateiu Caragiale este interesant prin revelarea aspectului compunerii *Crailor de Curtea-Veche*. Multe coordonate ale literaturii sunt anticipate de scriitorul atât de deosebit care a fost Mateiu Caragiale: obsesia avatarului este continuată și valorile ei sunt îmbogățite prin atmosfera extraordinară a Balcanilor cu nostalgia Apusului.

Următorul articol înscrie opera Hortensiei Papadat-Bengescu în linia literaturii feminine a prozatoarelor britanice, criticul reușind să subordoneze eforturile tehnice ale autoarei unei încercări sublime de a căuta valoarea dincolo de capcana realității.

Ultimul articol îi este consacrat lui Camil Petrescu, văzut ca un reprezentant desăvârșit al spiritului Bucureștiului interbelic, paradoxal împărțit între mizeria colectivă și luxul individual. Ultimul capitol, *Prolog către viitor*, încearcă să aducă toate contribuțiile anterioare în cadrul unei continuități teoretice. Concluziile sunt discutabile. Cartea se încheie cu un indice de nume.



## DIN REGISTRUL IDEILOR GINGAȘE

de Paul Zarifopol

Intellectual de largă cultură, unul dintre reprezentanții remarcabili ai eseului românesc, editorul și admiratorul lui Caragiale, Paul Zarifopol se impune printr-o gândire estetică unitară, prin rigoare și minuție în analiză. Spirit disociativ și de o mare fervoare intelectuală, se declară adversar imposturii intelectuale și morale. În spirit maiorescian, eseistul este un apărător avizat al autonomiei esteticului, al specificității și independenței artei. Raportul dintre modernitate și tradiție, dintre scriitor și public, dar și denunțarea banalității agresive și a fanatismelor artistice sau politice constituie coordonatele esențiale din eseistica lui Paul Zarifopol.

Volumul **Din registrul ideilor gingașe** (1926) cuprinde câteva linii directoare, cum ar fi: critica gândirii dogmatice, anticlasicismul, combaterea autobiografismului și a sentimentalismului, disocierea dintre emoția psihologică și cea estetică, etc. În eseul **Tipul politic** se exprimă un punct de vedere original cu privire la politică și la tipul politic, subliniindu-se ideea că dincolo de ceea ce se numește pretențios, activitate de stat și bărbat politic, se ascunde o primitivă sete de putere. În fond politica, spune Zarifopol, e "un sistem de fapte și intenții prin care cauți a impune - până la totală substituție, dacă se poate - voința ta, voinței altuia. Metodele sunt pumnul, zbieretul viguros, amenințarea și făgăduința. Eseistul arată că tipul politic este de fapt cel care pune stăpânire pe bunuri produse prin activitatea altor tipuri umane, dorește stăpânire, să poruncească, să fie ascultat, admirat, lingușit, cu cea mai fanatică stupiditate, să doboare și să strivească. Tipul eminent politic manifestă un dispreț suveran în aport cu celelalte activități, în afară de a sa proprie, celelalte fiind meserii, iar a lui singură e demnitate. Îngâmfarea aceasta se manifestă la toate nivelele puterii. Eseistul citează



cazul lui Napoleon Bonaparte, care a maltratat în public pe bătrânul savant Lamarck până l-a făcut să plângă.

Paul Zarifopol face o paralelă între tipul tehnic, prin care eseistul înțelege creatorul de valori materiale științifice sau artistice și tipul politic. Tipul tehnic, creatorul e o ființă nouă, rară, superbă expresie a speciei umane, pașnic, harnic, generos, nonviolent, spiritualizat, detașat. Omul politic reprezintă perpetuarea barbariei originale, expresie a instinctului și a violenței elementare, o anexă zoologică.

În alte eseuri își exprimă indignarea împotriva sistemelor filozofice iraționaliste. În eseu **Paradoxul impreciziei** condamnă iraționalismul și sofismul impudic, incompetența fără scrupule, prostia și frivolitatea diletantă, care se răsfăță mitocănos sub protecția unui autor filosofic, Bergson, a cărei filosofie iraționalistă este comparată cu o "palmă zdravănă" care a eliberat lumea de încurcăturile exasperante ale reflecției și a trimis-o în "danțul superb" al instinctelor.

În eseurile lui Zarifopol există însă atitudini paradoxale. Cel care clama înapoi la "precizie și la raționalitate", paradoxal, condamnă clasicismul, care e produs prin excelență al rațiunii. Clasicismul e condamnat pentru stilul "drept, liniar, uscat, aspru, cenușiu", pentru că obligă geniul francez să prezideze "o întreprindere de industrie nemțească" (**Stilul clasic**).

O atitudine consecventă în eseurile lui Zarifopol este cea estetică. Eseistul desparte arta, în modul cel mai categoric, de elementele care i-ar putea altera specificul. În eseu **Cetățeanul și literatura lui** combate, cu argumente de bun simț, gustul cetățenilor pentru literatura cu concluzii politice sau moraliste "gros subliniate". În eseu intitulat **Clasicii** desființează pe marii clasici ai literaturii universale. Discursurile din dramele lui Schiller, portretele lui La Bruyere sunt pline de nume grecești fără noimă, pictura lui Rafaël suferă de insuficiență vizuală, cultura postrafaelită e "exasperantă". Descoperim, mai degrabă decât aristocratism intelectual, o atitudine noocratică (de la grecescul noos - idee și cratos - putere), potrivit căreia "aristocratică autentică e singură știința". De asemenea rădăcini provine, probabil, și elogiul omului tehnic din eseu **Omul politic**.



Eseistul are totuși, admirație pentru anumite idei și personalități ca: Proust, Valery, Tolstoi, Dostoevski, Eminescu, Arghezi, Caragiale. Antipatiile sale sunt: locul comun, grimasa, moftul, sentimentalismul, violența, sistemele filosofice iraționaliste, politica, vulgul instinctual, literatura convențională. Își manifestă consecvent antipatia față de multe personalități politice și literare, cum ar fi: Napoleon, Contele Tisa, Racine, Goethe, Voltaire, Saine-Beuve. Paul Zarifopol se impune prin maliție intelectuală, erudiție, ingeniozitate, ironie, stil alert, caracterizări precise. I se reproșază atitudinea negativă față de unele valori ale literaturii clasice universale.



## DUBLA INTENȚIE A LIMBAJULUI ȘI PROBLEMA STILULUI

de Tudor Vianu

Care este importanța și valoarea unui savant ca Tudor Vianu în istoria literaturii și culturii românești o spune în primul rând opera lui și ecourile acesteia în timp. Filolog, teoretician, publicist, eseist, filosof, stilistician, estetician, Tudor Vianu descinde din școala maioreșciană fiind însă un autentic inovator și un erudit care a încercat a crea un sistem estetic. Studiul **Dubla intenție a limbajului și problema stilului** constituie o teoretizare expozitivă pentru volumul *Arta prozatorilor români* (1941), "carte capitală" (Henri Zalis) întâmpinată cu unanimă apreciere în epocă și rămasă un punct de referință al stilisticii estetice. Între lucrări ca: *Dualismul artei* (1925), *Fragmente moderne* (1925), *Arta și frumosul. Idealul clasic al omului* (1934), *Estetica* (1934) și *Probleme de stil și artă literară* (1955), *Problemele metaforei și alte studii de stilistică* (1957), *Studii de literatură universală și comparată* (1960), *Arta prozatorilor români* e rezultatul unui travaliu de 20 de ani.

Esențiala inovație pe care o operează autorul în domeniul stilistic se află la nivelul grupărilor de scriitori care aici se face pe verticală, în funcție de tendințe, afinități, înrudire a evoluțiilor individuale. Pornind de la o recunoscută problemă a stilisticii teoretice, aceea a dublei intenții a limbajului, studiul cu acest titlu ajunge în final la definirea stilului și la enunțarea a două principii ce stau la baza analizei scriitorilor (60 la număr) pe care îi cuprinde volumul. Explicația e însoțită de exemple și pe cât de succint, pe atât de convingător este demersul teoretic.

Cele două intenții ale limbajului, solidare, dar și diferite în același timp sunt acelea de a comunica și de a reflecta. Prin urmare, "cine vorbește comunică și se comunică; sau, cu alte cuvinte, limbajul îndeplinește două funcții: cea "tranzitivă" și cea "reflexivă", două funcții



în relație directă cu faptul de a organiza "un raport social" sau de a elibera "o stare sufletească". În legătură cu cele enunțate, Vianu precizează: "Se reflectă în el în limbaj" omul care îl produce și sunt atinși, prin el, toți oamenii care îl cunosc. În manifestările limbii radiază un focar interior de viață și primește căldură și lumină o comunitate omenească oarecare".

Esteticianul discută mai departe raportul dintre cele două intenții. El este de inversă proporționalitate. Aceasta înseamnă că pe măsură ce valoarea "tranzitivă" crește, cea "reflexivă" scade, că o formulare cu un grad de generalitate mare a sacrificat adevărul ei subiectiv. Aici autorul studiului exemplifică prin enunțuri din domeniul matematicii și al fizicii care se pot "transmite oricărei inteligențe omenești", dar care nu comunică nici un "reflex" al intimității celui care le emite. Nu la fel se întâmplă în cazul unui fapt poetic de limbă, a cărui circulație e mult mai restrânsă pentru că "nu toți cititorii... vor putea realiza intenția lui reflexivă". Tranzitivitatea unui enunț poetic e deci mult scăzută în favoarea reflexivității lui. - Un alt raport luat în discuție este acela al cooperării celor două intenții ale limbajului. Excluzând faptele lingvistice din domeniile științifice, ca legi generale în care reflexivitatea lipsește cu desăvârșire, autorul precizează că pretutindeni altundeva cele două intenții colaborează. Chiar dacă reflexivitatea e atenuată - ceea ce se întâmplă în limba comună, practică, dar și în scrisorile de afaceri sau de politețe. - ea există totuși, dincolo de convenționalismul lor. Dar esteticianul își propune să discute și aspectul reflexivității absolute. Exemplul delirului unui nebun și al "automatismului psihic" sau al "dictării subconștientului" în poezia suprerealistă au ca efect "desocializarea expresiei". Textul obscur e, acela născut din adâncimi mult prea intim subiective și de aceea comunicarea cu alții nu se mai realizează. Dimpotrivă, interesul scriitorilor pentru accesibilitate determină scăderea valorii reflexive și deci superficialitate și convenționalism. Acestea sunt deci cele două pericole ce amenință textul literar: obscuritatea și superficialitatea. Pentru a demnosta că "peste știrea nudă se adaugă aureola unei ambiante subiective", Tudor Vianu exemplifică printr-un pasaj sadovenian în care distinge expresiile cu valoare tranzitivă îmbogățite de intenția



reflexivă ce se resimte la nivelul expresiei. Aici esteticianul ajunge la definirea stilului. Mai întâi stilul este, scrie esteticianul, "ansamblul notațiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobândește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic". El este și "expresia unei individualități" dar, deși afirmația a mai fost făcută (în alți termeni) de către diverși teoreticieni, ea nu e suficientă, întrucât, așa cum o dovedesc științele sociale moderne, individualitatea este produsul "de interferență a mai multor feluri generale de fi". De aici posibilitatea și necesitatea de a introduce în anumite curente intelectuale, morale și estetice scriitori comentați. Existența stilurilor și a curentelor e la fel de autentică precum este existența individualității.

Prin urmare studiul aplicat operei scriitorilor în *Arta prozatorilor români* are în vedere nu numai "particularitatea lor stilistică individuală", ci și "curente stilistice care îi cuprind". Conceput ca preambul și avertisment al volumului amintit, dar și ca studiu teoretic detașabil de acesta, **Dubla intenție a limbajului...** delimitează câteva idei ce se pot constitui în premise ori principii ale studiului analitic asupra textului literar. Și dacă acest studiu și acest demers analitic pe care îl regăsim la nivelul volumului nu s-au perimat, aceasta se datorează, după cum bine observa Șerban Cioculescu, culturii estetice a lui Vianu, științei lui superior pedagogice și, adaugă Henri Zalis, metodei.

La nivel teoretic, Vianu îmbogățește cu aceste idei principiile enunțate și discutate în capitolul *Stilistica* din *Estetica* și în cursul de stilistică predat în 1942-1943 revine și nuanțează. Dincolo de nivelul teoretic, strategiile esteticianului și stilistului, instrumentele investigării au dus la analize deosebit de valoroase pentru cunoscătorul de literatură și pentru specialiști.





## EMINESCIANA de Perpessicius

Nume care s-a impus în conștiința cititorului prin editarea operei lui Mihai Eminescu, Perpessicius este istoric și critic literar, folclorist, eseist și poet. Membru al Academiei Române, director general al Bibliotecii Academiei, al Muzeului Literaturii române și al revistei Manuscriptum, în comentariile critice se dovedește un analist subtil, care nu folosește afirmații și negații categorice, dar gradează nuanțele în așa fel încât în acestea să poată fi descifrată întreaga sa atitudine față de textul analizat. E. Lovinescu îl încadrează pe Perpessicius în cea de a treia generație postmaioresciană, alături de G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu., dorind să sublinieze atașamentul acestuia față de principiul estetic și față de perspectiva stilistică în critica literară. "Perpessicius, scria în acest sens P. Constantinescu, face critică de amplă comprehensiune și de simpatie principială... Critica sa descrie, discriminează și semnalează".

În scrisul clasicizant al lui Perpessicius se constată un evident interes față de opere literare din perioade diferite, pe care le analizează cu minuție și le introduce într-un cadru larg de referințe literare. Asemenea



aprecieri avea să exprime despre opera lui Mihai Eminescu, Mateiu I. Caragiale, Dinicu Golescu, V. Voiculescu, M. Sadoveanu, T. Arghezi, Ion Barbu, Al. Philippide, Hortensia Papadat-Bengescu, Panait Istrati, Gala Galaction. Ca inițiator și prim realizator al monumentalei ediții a operei eminesciene, a reușit, prin efortul de benedictin risipit de-a lungul a peste trei decenii, să descopere calea spre rerstituirea științifică a marelui poet.

Reprezentând dimensiunile unui tezaur imens, transcris și interpretat într-o viziune nouă, pe baza criteriului evolutiv al creației și cu o sistematizare iguroasă a variantelor, ediția Perpessicius, în cele trei volume reprezentând poezii tipărite în timpul vieții, cu note și variante, publicate succesiv în 1939, 1943, 1944, continuă și se edifică prin publicarea volumelor IV (1952) și V (1952) de poezii postume, cu variante și încercări, și cu cel de al VI-lea volum (1963) de poezie populară, culeasă și prelucrată de poet. Dovedind o bună cunoaștere a manuscriselor lui Mihai Eminescu, care au stârnit interesul atâtor cercetători devotați, Perpessicius a realizat o impunătoare lucrare de filologie, de critică și istorie literară, situându-se astfel pe un loc de frunte în strălucita serie a editorilor crudiți ai operei poetului nostru național. "Integrală și critică, spunea Perpessicius în Prefață la volumul I, ediția aceasta năzuiește să ducă la bun sfârșit împlinirea acelui corpus eminescian, la care și memoria poetului și obligațiile culturii contemporane, și năzuințele an de an amânate, au deopotrivă dreptul". Metoda de lucru a editorului savant îndreptăța pe Vladimir Streinu să numească primul volum al ediției Perpessicius "monumentul cel mai fălos al culturii noastre, al poeziei, al criticii și al artei tipografice în același timp".

**Eminesciana** este, de fapt, "o culegere de articole, de inegală extensie, pe care autorul volumului le-a scris de-a lungul celor treizeci de ani câți a petrecut în intimitatea manuscriselor eminesciene". Volumul reunește studii și articole despre "astrul polar al poeziei românești" publicate de Perpessicius, aproape cinci decenii, în presa timpului. În prima secțiune a cărții (**Eminesciana I**) sunt reproduse integral studiile publicate în volumul din 1971. A doua secțiune (**Eminesciana II**)



însumează studii care n-au fost cuprinse în volumul tipărit în timpul vieții criticului, adăugându-se și amplul studiu monografic dedicat poetului, adus ca introducere la ediția *M. Eminescu - Opere alese*, 1964.

Din cuprinsul volumului am reține câteva titluri semnificative și de interes prioritar în procesul studierii operei eminesciene în școală: *Proza literară a lui Eminescu*, *Creație și divertisment folcloric la Eminescu*, *Satira la Eminescu*, *Eminescu și folclorul*, *Postumele lui Eminescu*, *Cultul lui Eminescu*, *Actualitatea lui Eminescu*, *G. Călinescu - Viața lui Mihai Eminescu* etc. Referindu-ne la studiul *Eminescu și folclorul*, spre exemplu, să reținem părerea lui Perpessicius: "Culegător de folclor de toate speciile și magician inspirat, capabil să transforme, prin necontenite filtrări, materialul brut al basmului în suprascelestă poemă *Luceafărul*, nici unul din aspectele activității folclorice a lui Eminescu nu este trecut cu vederea". Legăturile lui Eminescu cu folclorul sunt "pe cât de numeroase, pe atât de diverse și ele pot fi urmărite de-a lungul întregii sale vieți". Analizând filiațiile operei lui Eminescu și literatura populară, criticul arată că poeziile lui Eminescu, "deși altoiuri în tulpina de supradistilate seve ale creației populare, sunt și rămân inegalate poeme originale de inspirație folclorică". "Admirator predestinat al creațiilor populare, Eminescu și-a făcut ucenicia în chiar grădinile îmbălsămate ale folclorului de la care a împrumutat atâtea miresme și atâtea podoabe pentru propria sa creație poetică".

Referindu-se la activitatea de critic literar a lui G. Ibrăileanu, Perpessicius îl socotește drept "unul din cei mai erudiți eminescologi ai noștri. Cercetările sale s-au purtat îndeosebi asupra criticii de texte". "Am salutat la timp și cu binecuvénită emoție, ne spune criticul, apariția acestei magistrale lucrări". Perpessicius se referă la *Viața lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu. G. Călinescu, a surprins "resorturile sufletești ale poetului", încetățenind "un Eminescu omenesc și magnific".

În unele studii Perpessicius dezvoltă cu argumente ideea că opera lui Eminescu este mereu actuală, iar "Eminescu este pentru noi, patronul canonizat al scrisului românesc". Pentru Eugen Simion Perpessicius este un critic erudit, comentariile fiind "de un grațios cărturărisim. Criticul e un virtuos al stilului artistic".



## EMINESCIENE

de G.I. Tohăneanu

Preocupându-se cu stăruință și pilduitoare izbânzi de lingvistica poetică și de stilistică, îngemănând cu ardoare planul teroretic cu cel aplicativ prin cărțile sale: *Studii de stilistică eminesciană*, *Stilul artistic al lui Ion Creangă*, *Arta evocării la Sadoveanu*, *Expresia artistică eminesciană*, *Dincolo de cuvânt* etc., G.I. Tohăneanu luminează obârșia ascunsă, fețele nebănuite, mutațiile semnataice, afinitățile latente ale "întâiului mare poem al lumii" (L. Blaga) care este limba, în nobila ei variantă românească. Cultul limbii, cu rezonanțe adânci în sensibilitate și în conștiință, dobândește cele mai alese împliniri în ograda înmiresmată cu nuanțe și esențe tari a creației eminesciene. Apărut ca semn de venerație peste veacuri în anul centenarului Eminescu, volumul *Eminesciене* situează opera măiastră sub zodia greului prin trudnica râvnă de a da altă sunare graiului din veac, într-o sublimă laudă a simplității.

Studiul *Citatul omagial* deslușește corespondente lexicale, morfologice, sintactice și semantice între poezia lui Eminescu și cea a înaintașilor evidențiind sporul dobândit de cuvânt prin asimilarea și adaptarea la o viziune de inegalată profunzime și rezonanță afectivă și culturală.

Astfel cuvântul cer deținând locul 70 în statistica frecvenței lexicului eminescian și poziția 12 între substantivele poetului este un substantiv de rang superior, deprins să slujască autorul cu "nemargini de gândire", contemplând înălțimile albastre, colindând văile sure ale haosului, coborând în genunea primordială. Pe lângă sinonimele lui parțiale boltă și tărie Eminescu mai folosește sinonimele figurate: mormânt albastru, ocean de stele, catapeteasma lumii, a stelelor imperiu, țara steloasă și întinsă, marea cea albastră, vama lumii, spațiu stelar



nemărginit etc. Unele păstrează termenul propriu cer, iar altele aspiră spre fuziunea cer-pământ-apă. De la *Mureșianu* a preluat Eminescu substanța unor imagini din *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*, unde adjectivul nervos semnifică "viguros, puternic, energic, plin de nerv, în neastâmpăr".

În țesătura poemului satiric *Junii corupți* răzbat ecouri din cântul șapte al *Țiganiadei* prin detestarea moleșelii, lenei, lașității, intrigilor amoroase ale jocurilor de noroc, preocupărilor vestimentare excesive ale tineretului vremii.

La nivelul imaginii poetice o asemănare se regăsește în descrierea consecințelor elanului patriotic al oștirii române (*Scrisoarea III*) și al lui Vlad Țepeș (*Țiganiada*). O identitate structurală între *Scrisoarea III* și *Țiganiada* apare prin repetarea în fruntea versului a locuțiunii adverbiale: "În zadar striga-mpăratul ca și leul în turbare (...)/ În zadar flamura verde o ridică înspre oaste" - "În zădar Hamza oști împrăștiate/ Va să-adune, rășboiu să-ntrejească,/ În zădar a le-ndemna să bate".

Denumind resturile spicelor și păstăilor după treierat - pleava se îmbogățește în semnificații prin extensiunea figurată care îi adaugă sensurile "nimicuri, fleacuri, inconsistență, precaritate, obiect derizoriu supus hazardului". I.B.Deleanu introduce substantivul într-o locuțiune verbală - a vorovi (a vorbi) pleve, sub model popular, iar la Eminescu simbolul intră în alcătuirea metaforei: "Păgânătatea e ca pleava vânturată" (*Scrisoarea III*), "Tu în cap nu ai grăunțe, numai pleavă și puzderii" (*Călin - file din poveste*).

În studiul "Dorința" sau trimiterile textului poetic, G.I.Tohăneanu explică subtila consonanță dintre titlu și mijloacele poetice convergente în focalizarea ideilor și stărilor afective: "În sens larg, dorință se încadrează în larga serie sinonimică a substantivului dor - ca și alean, jind, nostalgie etc - cu observația că starea sufletească pe care o presupune se orientează exclusiv către viitor, în timp ce dorul, fără a-și îngrași orizontul speranței, se răsfrânge cu precădere spre trecut, hrănindu-se dintr-un regret, dintr-o durere.

În plan gramatical, această privire spre viitor conduce spre renunțarea la timpurile trecutului, dintre cele 14 verbe predicative 6



aparținând indicativului viitor, 5 conjunctivului prezent cu valoare de optativ, 1 imperativului, rugăminții și îndemnului, 2 indicativului prezent cu referință la cadrul natural etern în molcoma-i mișcare.

În prima strofă imperativul "Vino!" plantează dorința într-o natură specific eminesciană reprezentată prin substantivele codru, izvor, crengi, unde verbele la prezent tremură și ascund prelungesc sfielnic și tainic clipa în eternitate.

Strofa a doua este dominată de conjunctivul cu sens de optativ prin verbele care cuprind gesturi intime, tandre, surdinizate, râvnite de sufletul fierbinte al poetului: să alergi, să cazi, să desprind, să ridic.

Cele 6 verbe la viitor împânzesc strofele a treia (3) a cincea (2) și a șasea (1), jumătate dintre acestea avându-i pe cei doi îndrăgostiți ca subiect inclus (ședea-vei, vom fi, vom visa), iar cealaltă jumătate (or să cadă-repetat, îngâna-ne-vor) adăugând participarea elementelor naturii cu freamătul lor gingaș, protector. Alternează formele literare (vom visa, vom fi) cu cele populare (or să cadă) și inverse (ședea-vei, îngâna-ne-vor), rezultând o linie melodică unduitoare, favorabilă prelungirii visului în eternitate, ca în poeziile *Floare albastră* și *Mai am un singur dor*. Forma "îngâna-ne-vor" prelungește prin aliterație vibrațiile consoanei nazale n, amplificând starea de somnie, de toropire a conștiinței sub vraja armoniei cosmice propulsoare a visului de iubire.

Întețiri sugestive conține îndeosebi studiul Glosse stilistice la "Luceafărul". În capodopera eminesciană adverbul "sus", prins uneori în locuțiunea adjectivală sau adverbială "de sus" revine cu insistență nu doar pentru poziționarea astrului în înaltul cerului ci și spre a-l delimita în plan moral de pământeni. Hyperion se prezintă Cătălinei orgolios: "Eu sunt Luceafărul de sus", iar această constată cu regret că el "se înalță tot mai sus", lăsând-o pradă neputinței de a-și depăși limitele, într-o admirație pasivă. În finalul poemului locuțiunea adverbială "de sus" separă tranșant destinele celor doi aspiranți la iubire, Hyperion privind de la distanță cosmică idila pământească dintre Cătălin și Cătălina: "Hyperion vedea de sus/ Uimirea-n a lor față". Insistența Cătălinei de a-l desprinde pe Hyperion din "locul lui menit în cer", forțând legile firii, se manifestă în chemarea jinduitoare ce repetă chiar pleonastic verbul



a coborî în tovărășia complementelor circumstanțiale de loc sinonime: "în jos" și "pe pământ" ("Cobori în jos, luceafăr blând"; "Tu te coboară pe pământ"), opuse lui "sus". Deosebit de expresiv este verbul la diateza reflexivă a se rupe introdus pentru a sugera silnicia dezechilibrului provocat prin ieșirea astrului din tiparele stabile și armonioase ale cosmosului: "S-a rupt din locul lui de sus".

Cuplarea în coordonare a epitetelor "ochii mari și grei" adună o suferință prelungită în neodihnă a Cătălinei, în vreme ce "ochii mari și minunați" ai Luceafărului scrutează abisurile interioare. Ca și în limba populară, dar cu alte, mai nuanțate inflexiuni ale sensului, adjectivul "greu" devine substantiv într-una din replicile lui Hyperion către Demiurg: "De greul negrei vecinicii/ Părinte, mă desleagă", iar înțelesul lui se abstractizează, cuvântul ajungând sinonim parțial cu "sarcină, povară, morală".

Rar se înfiripă în *Luceafărul* neologismele - doar 14 - castel, sferă, ocean, chaos, marmoreu, palid, himeric, demon, amor, paj, nimb etc., majoritatea grupate în portretizarea lui Hyperion. În derularea idilei dintre Cătălin și Cătălina predomină termeni și sintagme populare ce alimentează tonul șagalic: bată-i vina, arz-o focul, acu-i acu, să-ți încerci norocul, mări, ia dut' de-ți vezi de treabă, să nu mai stai pe gânduri, să-mi dai o gură, dă-mi pace, dor de moarte, din bob în bob, stai cu binișorul, și ni s-or pierde urmele. "În locul lor prind să se înfirișe acorduri grave de orgă, parcă într-o catedrală a văzduhului unde răsună, multiplicat în infinit, cuvintele Demiurgului: " - Hyperion, ce din genuni/ Rănai c-o întregă lume". Niciodată versul poetului nu vine de la o asemenea depărtare, niciodată parcă el nu coboară atât de sus".

Rare sunt și arhaismele, poetul neuitând că se adresează contemporanilor și generațiilor următoare: crezământ - încredere, au - particulă simțită ca un sau interogativ ("Au nu-nțelegi tu, oare?"), geană, încrede - încredințează, străluce, mai mult ca perfectul analitic au fost căzut, negația simplă nici, în locul celei duble nici-nu ("Nici știu").

Cu un neîntrecut simț al limbii alternează Eminescu timpurile verbelor. Călătoria lui Hyperion spre creator demarează prin verbul porni, așezat într-o propoziție simplă, izolată, unde perfectul simplu se



angajează într-o opoziție cu mînunchiul de verbe la imperfect care urmează: creșteau, treceau, părea, vedea, izvorau. Antiteza timpurilor verbale susține antiteza semantică dintre clipă și eternitate. Prin prezentul dramatic: înconjur, zboară, piere, ajunge, încearcă etc. poetul îl integrează și pe cititor în spectacolul regresiei spre origini. "În primele strofe, descriptive ale poemului, alternanța prezent - imperfect manevrată aproape istematic prilejuiește imagini cinematografice cu plan dublu, de o impresionantă imobilitate scenică, îndepărtând și apropiind de obiectiv nu numai în timp, ci și în spațiu, cele două personaje". "Ameștoarele imagini din *Luceafărul* sunt rezultatul unor asocieri lexicosintactice surprinzătoare, săvârșite între vocabule care, considerate izolat aparțin limbii comune".

În viziunea poetului, Hyperion "părea un fulger ne-nterupt", alianță între strălucire și viteză a luminii, unind aspectul spațial cu cel temporal. În *Scrisoarea III*, imaginea "fulger lung încremenit/Mărginește munții negri în întregul asfințit", conturează metaforic aureola închinată de natura măreață triumfului moral al românilor în confruntarea de la Rovine.

Fraza poemului se impune prin simplitate și suplețe, raportul de subordonare cedând în favoarea coordonării. Recuperând pentru limbajul artistic "cuvintele cele mai banale, ostenite de uz și vlăguite de uzură", evitând fabricarea altora prin derivare, Eminescu solemnizează vechea zidire a limbii române.



## EMINESCU. MODELE COSMOLOGICE ȘI VIZIUNE POETICĂ

de Ioana Em. Petrescu

Nume de referință în viața culturală universitară, eminescolog de o erudiție excepțională, prezență fascinantă la catedra Filologiei Clujului, Ioana Em. Petrescu este, încă, în ciuda dispariției premature în urmă cu puțini ani, una dintre imaginile cele mai luminoase ale dascălului de înaltă ținută academică, ducând mai departe, spre profunzimi, lucrarea tatălui său, profesor Dimitrie Popovici. La numeroasele contribuții în publicistica literară clujeană, Ioana Em. Petrescu adaugă studii mai ample în care vigoarea și finețea gândirii sale critice, interpretative se întâlnesc cu vastitatea culturii sale.

Text esențial, credem, pentru lectorul modern al poeziei și prozei eminesciene care caută filiații și o viziune superioară asupra creației marelui poet, studiul din 1978 apărut la Editura Minerva cu titlul **Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică** face un periplu al celor mai valoroase texte eminesciene prin problematica lor, prin mijloacele artei poetului. Materia cărții se distribuie în 6 capitole.

Cel dintâi, **Modele cosmologice**, fixează premisele ce pregătesc reperele interpretării viziunii poetice. "Modelul cosmologic este expresia sentimentului existenței în lume, a raporturilor originare pe care ființa le stabilește cu universul". Există așadar, corespunzător fiecărei epoci sau opere, un "model cosmologic adoptiv" în care se fixează universul poetic. Nu e vorba de modelul științific, ci de unul conceput ideatic, filosofic. Acest model este, de cele mai multe ori, adoptat inconștient. Autoarea expune în acest capitol principalele modele cosmologice, începând cu cel pitagoreic: un univers sferic, alcătuit după legi matematice (deci inteligibil), concentric, muzical, unic, finit, însuflețit. Modelele următoare aduc o modificare ce nu neagă sfericitatea, inteligibilitatea,



unicitatea; ele propun însă structura geocentrică. Pentru Platon, universul e creație a Demiurgului geometru care l-a alcătuit tot sferic, viu, de esență divină, mișcat de Sufletul Lumii, aflat în centrul lui. Dincolo de marginile universului platonician "nu există nimic". Pământul e nucleul acestei lumi străbătute prin centru de Fusul Necesității și Coloana de Lumină (axis mundi în gândirea mitică).

Modelul aristotelic nu aduce modificări esențiale. Nemaifiind el însuși zeu, ci creație a acestuia, universul e susținut în mișcarea lui de atracția pe care o exercită divinitatea asupra materiei, de "iubirea" sau nostalgia materiei spre o altă formă. Fizica newtoniană va influența viziunea asupra alcătuirii cosmice la Copernic, Giordano Bruno, Galilei. De aici mai departe modelul cosmologic va fi mecanismul, până la revoluția einsteiniană. Ipoteza heliocentrică, a infinității sistemelor solare, a pluralității așa-zisilor centri ai lumii, a finitudinii în ordinea istoricității, a eroziunii materiei, constituie etape spre modelul kantian. Aici demiurgul devine inteligența mecanică abstractă "retrasă în interiorul Legii ce prezidează, implacabil, nașterea și ruina lumilor".

Modelul platonician și cel kantian determină "două modalități diametral opuse de concepere a situației ființei în lume", scrie autoarea. Romantismul dezvoltă modelul platonician în ciuda depășirii lui încă din veacul al XVII-lea.

Definirea universului poetic eminescian va avea deci, la Ioana Em. Petrescu, drept nucleu, sentimentul tragic al existenței. Într-o primă etapă, acest univers poetic dezvoltă modelul platonician care îl va duce la motivele cântecului, dansului, gândirii divine, luminii, precum și la personajele caracteristice asemeni bardului și copilului, iar într-o a doua etapă, modelul adoptat va fi cel kantian; de aici pierderea sentimentului consubstanțialității ființă-univers, sentimentul de înstrăinare, determinat de pierderea patriei cosmice, iterarea imaginii demonului care "descoperă timpul ca un rău fundamental", de aici sentimentul opoziției între gândirea umană și univers, pluralitatea lumilor, "linștea uitării", ideea genezei continue, viziunea morții sistemului solar, identificarea divinului cu neființa căutându-și sensul și proiectându-se cosmogonic într-o lume oglindă care este gândirea umană. În



descoperirea sinelui, divinitatea-neființă sacrifică spiritul uman care nu va atinge "liniștea uitării". Aceste două etape se ordonează nu în sens cronologic, ci "în ordinea soluțiilor existențiale propuse". Din "perspectiva finală", "optimismul" și "pesimismul" corespunzătoare fiecărei etape își pierde sensul. Opera "cucerește, dincolo de pesimism sau optimism, o conștiință tragică a existenței într-un univers în care zeii s-au refugiat în neființă, dar condamnă lumea să existe, făurindu-și, prin gândire, chipul și istoria". Personajul care își asumă acum destinul creatorului de ordine" este Cezarul.

Al doilea capitol e **Universul paradisiac**. Autoarea plasează poezia începutului în tradiția pașoptistă "prin concepte, tematică, tonalitate sentimentală și prin univers imagistic". Caracteristice sunt acum vizionarismul, concepția mesianică "asupra rolului poetului în Cetate, profetismul romantic de tip heliadist, orfismul, "puterea creatoare a visului". În acest context sunt discutate cele trei variante ale poemului *Mureșanu* sau *Andrei Mureșanu*. Nostalgia "vârstelor organice care presupun, aici, o întoarcere spre timpuri istorice revoluționare" e trăită simultan cu conștiința trăirii unei epoci de criză în *Geniu pustiu*. În aceeași linie a modelului cosmologic platonician se înscriu și cele două "puteri coordonatoare" care sunt cântecul și iubirea. În drama *Mira* și în poezia aflată sub semnul lui Alecsandri, cântecul și iubirea se exprimă cu recuzita convențional-romantică ce se înscrie în "dulcea armonie". Curând însă, Eminescu va încărca motivele sale de semnificații mitice, trimițând la spațiile originare.

Sunt discutate în acest capitol câteva imagini-nucleu ale universului armonic: lumina, cântecul, dansul, gândirea divină. Ca simbol al devenirii, cum o numea Vianu, e prezentă nu numai în oglinzile subacvatice, ale privirilor, sau în pâlparea candeliei, dar și în umbre și în întuneric, în care există latent. "Imagini de excepție", "incendiile solare" din unele texte ca *Eco*, *Scrisoarea III*, *Mureșanu* constituie "semne demonice".

Valoarea primordială în ordinea lumii" n-o deține Logosul, ci cântul, numărul și gândul. Cântecul e poezia, iar cuvântul și-a pierdut valoarea primordială de Logos. "Notă rătăcită din muzica sferelor",



femeia devine muză, artistă sau "solie cerească".

Un comentariu subtil se face poeziei *Sara pe deal*, interpretată de data asta nu conform "logicii realului" cum încercase Ibrăileanu, ci "coerenței interioare a imaginii". Urcarea turmelor, salcâmul înalt, streșinele ridicate de case în lună, toate conturează "sensul ascensiv" al mișcării în *Sara pe deal*. Două motive-nucleu ordonează structura poeziei, care e una mitică: este motivul temporal și cel spațial. Seara, ca "ceas al tainci", este "timpul izvorării" în care se reeditează geneza, un timp sacru în care "Stelele nasc umezi pe bolta senină", "Apele plâng clar izvorând din fântâne". Spațiul e de asemeni sacru, dispunându-se pe verticală: valea, dealul, bolta. Salcâmul vechi, adus de poet din locurile lui naturale, de "albie clisoasă" și dispus pe axa lumii care e dealul, poartă atributul vechimii ca "substitut, în ordine terestră, al duratei infinite". Așadar, erosul capătă valoare de "principiu primordial".

Al treilea capitol, Conștiința istorică și drama înstrăinării spiritului în timp, interpretează câteva texte din perspectiva unei opoziții: timp echinoxial (cosmic, identificat de greci cu eternitatea mobilă, momentele "aurorale") - timpul solstițiului (erodabil, supus ruperii, stagnării). Sentimentul înstrăinării este acela al rupturii dramatice care s-a produs în eul care-și resimte dedublarea și trăiește nostalgia unei vârste pierdute a unității originare, paradisiace. "Eul dezmembrat" din *Melancolie* trăiește și el acest sentiment ca pe o "stare a ființei care și-a pierdut sentimentul identității". Biserica în ruină devine altarul unei credințe moarte. În *Trecut-au anii*, ieșirea din timpul echinoxial echivalează cu desprinderea de spațiul și timpul copilăriei și uitarea limbajului poveștii, al eresurilor. Abandonarea gândirii mitice duce la scindarea ființei originare în eu empiric și eu impersonal. Gândirea critică "pune sub semnul întrebării însăși posibilitatea de existență a artei".

Trecând prin câteva considerații de ordin filosofic și stabilind filiații, Ioana Em. Petrescu discută gândirea ironică, limbajul ironic la Eminescu, la romantici și la Hegel. Ca și acesta, poetul denunță ironia ca nesubstanțialitate a lumii. Conștiința apartenenței la un veac al "prozei" îl va duce la condamnarea ironică a epigonismului. Conceptual, poetica eminesciană se situează în punctul de tranziție de la poezia expresivă



romantică la poezia obiectivă modernă. De aceea unul dintre simbolurile poetice eminesciene este oglinda de aur ce reface ideea mimetismului în forma obiectului magic-romantic, dar și hieroglifa care încifrează, critografiază lumea. Act creator devine eliberarea de forțele dionisiace prin visul apolinic, dar și prin sacrificiu. "Mistuirea" o sugerează cele două simboluri tragice ale sculptorului orb și muzicianului surd.

În etapa maturității poetului, după renunțarea la idealul comunicării cu veacul steril, poezia se constituie ca luptă cu limbajul. Neîncrederea în cuvânt se manifestă nu numai ca negare implicită a propoziției "La început a fost Cuvântul", (gândirea este, în schimb, creatoare de lume), dar și ca preferință pentru un "limbaj universal" care e limbajul formulelor matematice.

Sinonimia grecescului daimon și latinescului genius, așa cum apare în *Fata în grădina de aur*, suportă niște modificări esențiale. În linie schopenhaueriană, daimonul platonician devine demiurg, voință nestăvilită de a fi, iar divinul, la rândul lui, devine demon. În această idee, eroul mînat de voința de putere devine erou demonic acționând asemeni divinității malefice, răzvrătindu-se adică împotriva vârstei patriarhale. În alt sens, când eroul se opune răutății divine, el săvârșește o rebeliune metafizică devenind demon de structură romantică; el are puterea de a nega și atributul cunoașterii. Bântuit de nostalgia paradisului pierdut este "cel lipsit de stea", damnatul romantic. Demonul nostalgic aspiră să reconstituie acest paradis, la nivel subiectiv, ca univers compensatoriu - prin poezie, vis, magie, patriotism sau iubire. Este problematica celui de-al patrulea capitol.

Tentat mereu de a evada din calea conștiinței temporalității, poetul își situează creația sub semnul timpului pur, așa cum se exprimă în *Singurătate* - tentativa de recuperare a timpului echinoxial și de depășire (prin satiră sau elegie) a alienării omului supus istoricității.

Somnul, ca posibilitate de recuperare a libertății gândirii, naște visul care ia, în *Mureșanu*, de pildă, înfățișarea cântecului. În *Luceafărul* visul e spațiu de întâlnire a celor doi (fata și astrul), în *Sărmanul Dionis* visul transcende realul, în *Geniu pustiu*, Toma Nour visează la limita dintre somn și moarte, pe iubita sa în insulele morții. Structura onirică



se regăsește și în alte texte ca: *Făt-Frumos din Lacrimă*, *Sara pe deal*, *Eco*. În idile, somnul, asociat iubirii, devine un mijloc de recuperare a stării de vrajă. Câteodată somnul și moartea au sensuri apropiate. "Caos de lumină" uneori (*La moartea lui Neamțu*), somn cataleptic alteori (*Avatarii faraonului Tla*), somnul devine etern, realizând integrarea ființei în cosmos, recuperarea patriei cosmice după "exilul" de pe pământ.

Magia are aceeași funcție ca și moartea, visul, poezia. Dan-Dionis trăiește și el o aventură onirică, metafizică ce nu e altceva decât proiecția monologului său interior.

Discutând "sentimentul patriei și sensul istoriei", același capitol sintetizează cele trei etape ale istoriei românilor: vârsta mitică, (dacism romantic și imagine umanistă a Romei), vârsta eroică a întemeietorilor de țară și vârsta contemporană a alienării poporului și patriei demascată în satire. Aici *Memento mori* este textul fundamental.

A cincea cale de recuperare a paradisului pierdut e iubirea. Femeia, asociată la origine gândirii divine, înger cu putere de "principiu armonizator", inspiră pe poet spre visul apolinic. Autoarea prezintă ipostazele iubirii și cuplului, interpretând sentimentul și ca "oglină" a ființei în tentația de cunoaștere de sine. Dincolo de aceste ipostaze, erotica eminesciană e "expresia absenței celuilalt".

Capitolul al cincilea, *Oglinda de aur*, comentează etapa creației eminesciene aflate sub semnul modelului cosmologic kantian. Motto-ul capitolului, "Eu e Dumnezeu", extras dintr-un fragment de manuscris, poate fi pus în relație cu câteva texte.

În *Memento mori* divinitatea absentă e substituită de eroul tragic al istoriei, Cezarul (putând lua înfățișarea lui Traian sau a lui Napoleon). Divinul reprezintă în această etapă identitatea neființei cu "ființa ce nu moare", ceea ce înseamnă pura nedeterminare. Prin cosmogonie, neființa divină se delimitează și implică înzestrarea gândirii umane cu atributul de instrument "oglină" prin care divinul se va cunoaște pe sine, trecând de la stadiul ininteligibil la cel inteligibil. Motivul oglinzii, al reflexiei și motivul oglinzii de aur (oglină magică) apar în texte ca: *Împărat și proletar*, *Scrisoarea I*, *Luceafărul*, *Sărmanul Dionis*, *Avatarii faraonului Tla*, cărora li se fac comentarii de subtilitate.



Ultimul capitol, *În metru antic*, prezintă în evoluție tematica eminesciană, de la cea romantică, la cea modernă. Variantele *Odei (în metru antic)*, *Luceafărul* și alte texte oferă idei generoase pentru comentarii: tehnica descântecului de coborâre” (“formula rituală spre care poezia eminesciană aspiră” sau materializarea Ideii), gândirea ce se substituie gândirii divine, limbajul dominat de negație. Creația ulimei etape evidențiază un limbaj poetic cu o structură riguroasă. Formele fixe reprezintă una din manifestările acestei structurări. Neputând decât sugera câteva dintre ideile și centrele studiului Ioanei Em. Petrescu, rezervăm bucuria descoperirii lui cititorului căruia i se oferă posibilitatea unui exercițiu de gândire a discursului poetic, dar, în egală măsură, a textului critic. Dreptul la limba română, pe care o folosim din zorii până în amurgul conștiinței fiecăruia dintre noi, ne este dat ca dreaptă moștenire a lui, a celui crucificat în gând, în trup și în limbă, a celui care s-a retras în nebunie atunci când a devenit insuportabilă povara gândului menit să susțină lumile în ființă”.



## EMINESCU SAU DESPRE ABSOLUT

de Rosa Del Conte

Cartea, apărută în 1990, la Editura Dacia din Cluj-Napoca, este, după opinia coordonatorului ei, criticul Marian Papahagi, "cea mai importantă cercetare străină dedicată lui Eminescu și una din operele de rezistență despre poezia, proza și cultura eminesciană, de așezat alături de marile exegeze românești asupra subiectului". Cartea îi apare, de asemenea, lui Mircea Eliade drept cea mai amplă monografie într-o limbă străină închinată poetului național român. Studiul sondează în profunzime creația eminesciană. Se depășesc, remarcăm cu ușurință, granițele unei simple descrieri a operei sau a unor analize de text.

Creația literară a lui Mihai Eminescu este interpretată în ansamblul ei, luându-se în considerare variante, fragmente și chiar unele ciorne ale poetului. Alături de versuri cunoscute sunt citate și discutate și versuri inedite. Zoe Dumitrescu-Buşulenga susține că: "Pentru Rosa Del Conte cultura românească în toată desfășurarea ei istorică se constituie într-un teritoriu temeinic cunoscut, de la începuturi și până azi, și în chip egal prețuit și iubit". Pe lângă opera eminesciană, supusă unei analize riguros științifice, autoarea surprinde aspecte importante din viața și activitatea geniului, îndeosebi referitoare la biografia sa interioară și la formația sa culturală. Concluzia la care se ajunge este evidențierea uriașei personalități artistice a scriitorului nostru.

Unul din principiile pe baza căruia se clădește demersul critic îl reprezintă armonia contrariilor. Lui Mircea Eliade i se părea cheia descifrării "enigmei Eminescu". Astfel, autoarea subliniază dramatica sinteză realizată de geniu a gândirii ce neagă și a sentimentului ce afirmă disprețul față de real coexistă cu pasiunea pentru realitatea istoriei naționale, tradiționalismul coexistă cu veșnica sete de cultură atât occidentală, cât și orientală, conservatorismul cu liberalismul, mai ales



în materie artistică. Pesimistul Eminescu din filosofia teoretică poate fi, într-un fel paradoxal, optimistul Eminescu atunci când interpretează istoria, politica românească. Pe de altă parte, Rosa Del Conte delimitează semnificația titanismului în accepțiunea eminesciană. Aceasta este diferită de satanismul romantic. Autoarea se pronunță pentru o necesară distincție între titanismul rebel și titanismul metafizic. Efortul de cunoaștere a lumii, din perspectivă filosofică, dar și pe căile științifice, se întrepătrunde cu propensia mitică.

Referitor la ecourile filosofice în opera eminesciană autoarea tinde să reducă însemnătatea impactului lui Schopenhauer asupra gândirii și operei poetului nostru, domeniu supralicitat de mulți alți exegeți. Rosa Del Conte îl șocotește pe Eminescu kantian în primul rând prin etica sa. În altă ordine de idei se arată în cartea **Eminescu sau despre Absolut** că pesimismul poetului nu este schopenhauerian sau leopardian, ci "strucural, gnostic". Scriitoarea italiană susține că timpul este la baza transformărilor cosmice, "timpul Demiurg" fiind răspunzător pentru însăși devenirea lumii. Poate de aceea autoarea dezvoltă această amplă tematică a timpului în mai multe capitole ale cărții, între care: **Sentimentul omenesc al timpului: ambivalența timpului psihologic sau Evadarea din timp - Unitatea cosmică etc.**

Imaginea poetului nostru național apare în viziunea Rosei Del Conte în primul rând ca un însetat de absolut. "Eminescu nu e o floare rară, desfăcută aproape prin miracol dintr-o sămânță adusă din întâmplare pe solul Daciei de suflarea vânturilor apusene: este un astru jâșnit din adâncurile cerurilor din Răsărit, ca mărturie despre o civilizație tânără și nouă, dar înrădăcinată într-un trecut de veche cultură și de severă tradiție. Ca și a Luceafărului său, și lumina lui a străbatut, înainte să ajungă până la noi, o cale lungă".

Cartea **Eminescu sau despre Absolut**, ce are ca motto o strofă din poezia *Dintre sute de catarge...*, este vastă și densă. Ea se structurează în două părți, cuprinzând examinarea cu acuitate a principalelor teme lirice eminesciene (partea întâi) și analiza limbajului artistic eminescian. Despre formația spirituală a geniului sau despre aspecte arhaice în cultura sa se fac referiri în partea a doua.



Pentru introducerea în temă, autoarea rezervă un prim capitol prezentării unor date biografice socotite esențiale pentru cunoașterea evoluției artistului. Rosa Del Conte îl așază, încă de la început, pe Eminescu în peisajul liricii romantice: "Prin Mihai Eminescu poezia română modernă, ce se naște sub însemnul romantismului, aproape contemporană cu mișcarea politică liberală, își atinge momentul liric cel mai înalt. Într-adevăr, prin el romantismul românesc depășește faza sentimentalismului elegiac și a acelei pietas eroice, pentru a deveni expresia unei exigențe propriu-zis metafizice: problemă ce se convertește în pathos, neliniște ce se domolește în glasul poeziei".

Între temele creației eminesciene autoarea tratează meditația în versuri, viața socială, cosmogonia, mitul Hyperion, Christos în poezia eminesciană, figurile divinului în *Scrisoarea I*, interogația metafizică din *Memento mori* etc. Prima creație lirică de valoare a lui Eminescu este, potrivit autoarei, *Mortua est!*. În analiza acestei poezii se propune confruntarea a trei variante care preced forma definitivă. Interpretarea blestemului dacului se află în centrul atenției în capitolul despre *Rugăciunea unui dac*. Rosa Del Conte este de părere că la baza emoției lirice în acest caz nu stă anqlarea, ci puterea principiului vital.

În ceea ce privește poemul *Luceafărul*, autoarea arată că Mihai Eminescu rămâne credincios basmului din care se inspiră, dar transformă episodul de basm într-un veritabil mit. Este amendată opinia lui G. Călinescu potrivit căreia imaginile eminesciene din acest poem sunt doar metafore și nu sunt "în funcție de gândire". Apoi este subliniat că una dintre temele poemului este problema aspirației dinspre pământesc înspre divin și dinspre divin înspre pământesc. Creația eminesciană *Luceafărul* nu trebuie analizată dintr-un unghi limitat și anume ca reprezentare artistică a problemei deziluziei în iubire.

Poezii eminesciene mai puțin cunoscute cum ar fi: *Christ, Dumnezeu și om*, *Învierea* sau *Preot și filosof* sunt aduse în discuție într-un capitol referitor la tema christologică din opera poetului național.

Alte șase capitole sunt consacrate problemei timpului care-l preocupa în mare măsură pe Eminescu. Apar mai multe ipostaze ale timpului: Timpul-Demiurg, răspunzător de drama umană existențială;



destinul omenesc integrat în cercul temporal și devenirea ca structură a timpului; Poezia ce biruie Timpul și poetul-vates; ambivalența timpului psihologic și sentimentul duratei; evadarea din Timp și unitatea cosmică. În consecință, problema timpului devine o obsesie pentru Eminescu. Rosa Del Conte distinge două forme ale timpului la Mihai Eminescu: timpul vital, care va coincide cu timpul cosmic și timpul muritor reprezentat de modul existenței omenești pe pământ. Marian Papahagi arăta că se propune două căi: pasivitatea contemplativă sau încercarea de transcendere a timpului, pornindu-se pe o cale nici sentimentală, nici mistică. Ca și timpul, frumusețea și iubirea sunt și ele așezate în relația cu Absolutul.

Iubirea, subiectul unui amplu capitol intitulat **Iubirea - chemare a Absolutului**, este privită ca nostalgie după Absolut. Senzualitatea e sublimare a dorinței întrucât se traduce în dor. Tema iubirii cuprinde subteme: "frumusețea perversă", "frumusețea mântuitoare", "erosul - între basm și legendă", "iubirea-evaziune", "antinomiile pasiunii" și "sublimarea dorului". Sunt citate numeroase poezii de dragoste eminesciene precum: *Venere și Madonă*, *Înger și demon*, *Călin*, *Făt Frumos din tei*, *Povestea teiului*, *Floare-albastră*, *Scrisoarea V*, *Peste vârfuri* și altele.

Partea a doua a cărții cuprinde la rândul ei două subdiviziuni intitulate: **Aspecte ale artei și ale limbajului eminescian** și **Probleme formative și aspecte arhaice ale culturii eminesciene**. Rosa Del Conte analizează sensibilitatea cromatică a poetului, caută secretul muzicalității versului acestuia, studiază simbolismul materiei.

Două capitole sunt rezervate cercetării substratului autohton al culturii lui Eminescu și modului în care tradițiile culturale se reflectă în unele figuri ale limbajului eminescian. Mircea Eliade, în Postfața operei scriitoarei italiene, evidențiază faptul că, spre deosebire de majoritatea istoricilor și criticilor literari români care sunt interesați să descopere în primul rând influențele culturii occidentale asupra lui Eminescu, Rosa Del Conte insistă asupra importanței mai mari a elementului autohton în formația spirituală a geniului nostru. Acest element autohton se exprimă prin atmosfera ortodoxă și tradiția folclorică în care a crescut poetul. Autoarea citează texte patristice. Eminescu



probabil nu le citise, dar intrase în contact cu ele prin mijlocirea tradiției culte românești. Firește, în acest context, poetul era înainte de toate interesat de textele literaturii vechi populare. În **Cuvânt înainte**, autoarea opina: "Până și temele care par luate cu împrumut din romantismul european - acea problematică filosofico-religioasă atât de bogată și de interesantă în chiar contradictorieta sa - își împlântă rădăcina în humusul creștinismului primitiv, se încadrează în climatul neoplatonic al Patristicii răsăritene".

Rosa Del Conte compune un portet poetului nostru unificând într-un ansamblu trainic toate acele trăsături atât de contradictorii ale personalității și operei lui Mihai Eminescu, proiectând "în umanitate cea mai tulburătoare imagine a celui mai mare poet român".



## EMINESCU ȘI INDIA

de Amita Bhose

Apropierea autoarei indiene Amita Bhose de creația lui Mihai Eminescu nu s-a făcut numai din perspectiva unei cercetări științifice. Deși, dacă privim din acest unghi, cartea, apărută în colecția Eminesciana la Editura Junimea din Iași, în 1978, reprezintă un remarcabil studiu prin caracterul său inedit, și anume: raporturile dintre opera geniului național și străvechea cultură indiană. Totuși remarcăm în interiorul demersului științific, bazat pe o vastă documentație, o infuzie de sentiment: "Pentru mine Eminescu a fost și este un kavi (poet-înțelept) indian, un gânditor care privește viața prin prisma filosofiei".

Cartea de față, în care, așa cum mărturisește autoarea în introducere, s-a urmărit evoluția gândirii poetului nostru național în lumina gândirii indiene, a fost concepută mai întâi ca teză de doctorat și susținută la Universitatea din București. Se realizează aici analogii de profunzime între opera lui Mihai Eminescu și creațiile poetilor indieni, de la autorii *Imnurilor Vedice* la Kalidasa și la Rabindranath Tagore. Rezultatul este descoperirea și înfățișarea unui fond de inspirație mitopoetică și de sensibilitate, asemănător. Zoe Dumitrescu-Bușulenga arată în Prefața acestei cărți: "... valoarea lucrării întreprinse de dr. Amita Bhose stă la tentativa de a lumina aceste aspecte comune a două spiritualități care s-au întâlnit în mai multe momente decât se crede și decât se știe". Ideea centrală ce se desprinde în urma cercetării comparatiste a profesoarei Amita Bhose este precizată încă de la început: indianismul lui Mihai Eminescu n-a avut un caracter întâmplător, n-a fost un ecou al orientalismului romantic german sau al influenței lui Schopenhauer, indianismul său n-a venit din exterior, ci a fost vorba de o asimilare organică.

În primul capitol, **India în romantismul european**, se ia în



discuție receptarea culturii indiene în Europa romantică. Este evidențiată însemnătatea traducerilor *Shakuntalei* ale lui Sir William Jones și Georg Förster, *Bhagavad-gitei* a lui Charles Wilkins, poemului *Gitagovinda* în engleză a lui Jones și în germană a lui Dahlberg, precum și traducerea în germană semnată de Paul Deussen a *Upanisadelor*. Influența spiritualității indiene, a creațiilor artistice ale acestei lumi asupra unor personalități ca: Goethe, Herder, Jean Paul Richter, Heine, Wagner, Schopenhauer, Hartmann, Nietzsche etc. este evidentă.

În continuare, autoarea urmărește legăturile dintre cultura indiană și cea a poporului român. Este citat Cicerone Poghiru. Acesta afirmă ideea că mitul românesc cu cea mai largă răspândire, *Miorița*, predică o doctrină de nonviolență ca și aceea indiană de ahimsa. De asemenea, unele legende și mituri românești, culese de Bolintineanu, Asachi și Alecsandri, au caracteristici apropiate de cele ale gândirii indiene. Firește, contactul dintre spiritualitatea noastră și cea indiană s-a împlinit înainte de toate prin opera lui Mihai Eminescu, acest aspect constituind, de altfel, subiectul cărții de față. Întâlnirea poetului nostru național cu gândirea indiană, subliniază Amita Bhose, se realizează pe mai multe căi: 1. prin elementele acestei gândiri deja infuzate în cultura română; 2. prin unele aspecte însușite din literatura romantică europeană; 3. prin studiile sale proprii în domeniul indologiei. Teodor V. Stefanelli nota că Eminescu citise la Viena eposurile indiene *Ramayana* și *Mahabharata*, ca și *Shakuntala*. Totodată își însușise noțiuni în legătură cu religia buddhistă, cu metafizica și buddhismul. Este adus în discuție și un semnificativ amănunt autobiografic eminescian: faptul că lui Caragiale poetul i-a povestit despre India. Contactul lui Eminescu cu gândirea și spiritualitatea indiană s-a intensificat în urma audierii unor cursuri la Universitatea din Berlin. Un moment deosebit de important, subliniază Amita Bhose, l-a reprezentat opera eminesciană de traducere, în 1886, a unei părți din Gramatica sanscrită a lui Franz Bopp.

Într-un alt capitol, autoarea arată de ce Mihai Eminescu a fost atras de India. Se vorbește, în același timp, de asemănările dintre poetul nostru național și poetul național al Indiei, Rabindranath Tagore. Ca și Eminescu, scriitorul indian a stilizat multe creații populare, integrându-



le operei sale. Natura are un loc primordial atât în creația lui Eminescu, cât și a lui Tagore. De asemenea, concepția despre moarte, ca prag spre nemurire, este similară, tot astfel cum sufletul, eliberat de viața pământească își află fericirea în lumea de dincolo. Apariția lunii în lirica sanscrită o semnalează G.Coșbuc, care completează: "La Eminescu se găsesc multe locuri care îți amintesc de Kalidasa". Felul în care a fost concepută poezia *Replica* a lui M.Eminescu îi amintește scriitoarei indiene de poezia *Dhyana* (Meditație) a lui Tagore. Totodată, prin ideea trecerii sufletului omenesc în existența veșnică, poezia *Mortua est!* se înrudește cu *Bhagavad-gita*. Dar, vorbind de acest moment din creația eminesciană, Amita Bhose susține cu privire la legătura dintre poetul nostru și India că: "Apropierea e încă intuitivă și nu se formează pe baza cunoașterii".

Ecourilor din opera lui Kalidasa autoarea le consacră un capitol separat. Sunt evidențiate similitudini între *Venere și Madonă* și opera *Shakuntala* a lui Kalidasa. Admirația lui Eminescu față de scriitorul clasic indian este ușor de dovedit. Amita Bhose notează câteva precizări dintr-un manuscris al *Luceafărului*. Acolo apar cuvinte ca: "Nevasta lui Kalidasa", "Kalidasa", "Amorul lui Kalidasa", "Conva și Shakuntala" (personajele din piesă - Kanva și Shakuntala).

Poezia *Venere și Madonă* transmite același mesaj ca și piesa lui Kalidasa: mizeria vieții exterioare are puterea de a umbri dragostea adevărată, însă doar pentru moment și nu pentru totdeauna. Amita Bhose combate păreri ale unor critici cu privire la poezia eminesciană. Astfel, obiecția lui Titu Maiorescu față de comparația confuză a imaginilor de aici, observația lui G.Călinescu potrivit căreia comparația este absurdă și lansarea, din partea lui D.Murărașu, a ipotezei existenței unei a treia femei i se par neîntemeiate. În concepția autoarei, aliniată părerii lui D.Caracostea, este vorba în această creație de coexistența a două simboluri - absoluturi ale iubirii. Cele două simboluri: femeia-iubită și femeia-mamă apar și în opera lui Tagore *Dui bon* (Două surori). Tema romanului *Geniu pustiu* poate trimite la piesa *Shakuntala*. Disprețul lui Kalidasa față de viața regilor ar avea ecou, arată autoarea, în poemul *Împărat și proletar*. Întâlnirea spirituală dintre îndrăgostiți, în piesă, îi amintește scriitoarei bengaleze de *Sărmanul Dionis* și de *Umbra mea*, iar împlinirea



dragostei în natură - de Cezara.

Concluzia este descoperirea unei sensibilități spirituale comune celor trei genii ale literaturii universale: Kalidasa, Eminescu și Tagore. Ecourile buddhiste din opera poetului nostru național constituie subiectul unui alt capitol. Amita Bhose susține, ca și Gh.Bogdan-Duică bunăoară, că versul din *Epigonii*, "Moartea succede vieții, viața succede la moarte" este o transpunere mot a mot a unui comentariu din *Introduction a l'histoire du Bouddhisme indien*, de E.Burnouf. Finalul poeziei comunică ideea supremației morții, ca și în cartea fundamentală a buddhismului, *Dhammapada*: "Nici pe cer, nici în mijlocul mării, nici pe vârfurile munților nu există nici un loc unde te poți duce ca să scapi de moarte".

În "poeziile cetății umane", subliniază Amita Bhose, împrumutând denumirea de la D.Popovici, se găsesc ecouri din viața și gândirea lui Buddha. Mureșanu, eroul din opera eminesciană, numește egoismul, lăcomia și orgoliul ca origini ale răului în lume, în vreme ce al doilea adevăr buddhist arată că ignoranța și lăcomia, provenite din egoism, sunt la originea suferinței. Apoi, Mureșanu consideră că nu este cale de ieșire din supremația răului, la fel ca și al treilea adevăr buddhist. Patriotul eminescian nu este un războinic, ci un modern interpret al doctrinei non-violenței prezente și în Miorița și în concepția indiană.

În mod paradoxal, influența buddhistă este mai pronunțată asupra lui Eminescu, opinează Amita Bhose, decât asupra poetului Indiei, Tagore. Un conținut buddhist descoperă autoarea și în poemul *Împărat și proletar* sau în poezia *Rugăciunea unui dac*, amintind mai degrabă de literatura vedică. Deosebit de interesantă este părerea scriitoarei indiene, care, în ciuda faptului că aproape toți eminescologii români afirmă că gândirea eminesciană din *Rugăciunea unui dac* are izvoare indiene și este tributară lor, Amita Bhose susține că sentimentele de bază ale poeziei se inspiră dintr-un izvor autohton, întregit cu împrumuturi din filosofia indiană. Amita Bhose socotește *Glossa* drept cea mai buddhistă poezie a lui Eminescu. Dialogul dintre Demiurg și Hyperion din *Luceafărul* trimite la dialogurile dintre Buddha și Ananda, transcrise de E.Burnouf în cartea sa.

Ultimul capitol al cărții cuprinde legăturile dintre poemele



vedice și opera eminesciană. În primul rând se vorbește de imaginea cosmogonică din *Scrisoarea I* ce are ca izvor un poem din *RigVeda* - *Imnul Creațiunii*. De asemenea, întrebările din poezia *Rugăciunea unui dac* se aseamănă cu întrebările poezilor vedici. O altă paralelă între dialogul Demiurg-Hyperion și un text indian (un capitol din *Kathopanishad* - faimosul episod al întâlnirii lui Naciketas cu Yama) îl remarcă Amita Bhose, după Cicerone Poghiro.

Deși are titlul în sanscrită, *Tat twam asi*, poezia eminesciană, subliniază autoarea, descrie o atmosferă tipic europeană și nu este strâns legată de concepția din *Chandogya Upanishad* privind identitatea sufletului individual cu cel universal. Este citată aici și poezia *Kamadeva*, despre care autoarea spune că este inspirată din *A Hymn to Camdeo* de Sir William Jones. Prin ideea relativității timpului în raport cu veșnicia, prin cugetarea că lumea este visul sufletului nostru, prin dezvoltarea teoriei metempsihozei, nuvela *Sărmanul Dionis* se apropie de unele texte filosofice indiene. Povestea *Archaeus*, evidențiază Amita Bhose, pune problema expusă în *Upanishad* privind legătura dintre atman și Brahman și se inspiră din episodul învățăturilor lui Prajapati către Indra din *Chandogya Upanishad*, concluzionând că Eminescu este posibil să fi citit acest text. Pe baza teoriei hinduse a metempsihozei se construiește acțiunea din nuvela eminesciană *Avatarii Faraonului Tla*. Se dă explicația termenilor de „avatar” și de „jatismara”, ultimul fiind socotit mai propriu semnificațiilor date de Mihai Eminescu pentru titlul operei decât ceea ce a ales în mai puțină cunoștință de cauză criticul G.Călinescu.

În finalul cărții, autoarea precizează că Mihai Eminescu nu poate fi socotit indianist, cu toate că este întâiul traducător român din limba sanscrită, pe care o cunoștea în bună măsură. Poetul nostru n-a scris aproape nimic despre India. Dar, în ciuda acestor fapte, arată Amita Bhose: „Mihai Eminescu e singurul poet european care a făcut India nemuritoare în țara sa”.

Prin lecturile vaste din și despre creația lui Mihai Eminescu, Amita Bhose a reafirmat ideea universalității operei poetului nostru național. Cartea *Eminescu și India* o consacră pe autoare în rândul reprezentanților de seamă ai comparativismului universal.



## EMINESCU ȘI ROMANTISMUL GERMAN

de Zoe Dumitrescu-Bușulenga

Pe coperta cărții apărute la Editura Eminescu, în 1986, Valeriu Râpeanu realizează o scurtă și exactă definire a stilului scriitoarei: "(...) Scrisul profesoarei Zoe Dumitrescu-Bușulenga este dominat de permanenta afirmare a frumosului, socotit ca supremă noastră aspirație, ca ideal și factor propulsor de atitudini, de energii și, în ultimă instanță, ca cea mai deplină satisfacție morală. De aici, devoțiunea pentru Eminescu, asupra căruia a proiectat de peste două decenii lumini noi, cum se întâmplă și în acest volum de o izbitoare noutate". În peisajul altor opere critice, scrise de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, studiul de față se distinge prin ineditul și importanța subiectului, precum și prin modul de tratare fundamentat pe o temeinică documentație în domeniu. Se demonstrează că autoarea este în primul rând un remarcabil om de cultură ca și unul dintre iluștri noștri cercetători în sfera literaturii comparate. Impactul pe care l-au avut asupra lui Eminescu, asupra creației lui, cultura germană și franceză este urmărit în carte, stabilindu-se, în același timp, diferențele dintre cele două modele (german și francez) și ponderea fiecăruia. Avantajul modelului german poate fi dedus și din faptul că îl orienta pe Eminescu înspre rădăcinile naționale.

Contactul eminescian cu atât de vastă cultură germană este urmărit prin raportare la cele două etape ale studiilor poetului în străinătate. Astfel, perioada vieneză este definită ca fertilă, de mari și variate acumulări de cunoștințe atât în sfera culturii germane, cât și a culturii universale. Spre deosebire de aceasta, perioada studiilor berlineze înregistrează, în devenirea lui Eminescu, un salt de la tărâmul cunoștințelor la tărâmul sensurilor mai adânci. Autoarea subliniază productivitatea mai redusă, în această etapă, sub raportul creației artistice. Anii berlinezi, cuprinzând opera de traducere a *Criticii rațiunii pure* și



familiarizarea cu acea *Völkerpsychologie* (etnopsihologie) determină inițierea poetului și în alte domenii ca: antropologia, mitologia, folclorul etc. Ei au reprezentat, opinează scriitoarea, etapa cea mai constructivă a spiritului eminescian. Raportarea lui Eminescu la un mod străin de gândire și creație (în cazul de față german) nu se realizează cu intenția alipirii, ci, desigur, pentru a evidenția ceea ce-l particularizează pe poetul nostru într-o astfel de asociere.

Subiectul capitolului al doilea este rezumat chiar în titlu: *Scurtă sinteză a romantismului german* concretizat în creația unor scriitori ca: Herder, Goethe, Schiller, frații Schlegel, Novalis etc. În capitolul intitulat *Perioada de tranziție*, Autoarea prezintă influențele avute asupra lui Mihai Eminescu de Jean Paul Richter și Hölderlin. După cum subliniau și criticii G.Călinescu și Gh.Bogdan-Duică, pe Jean Paul Richter Eminescu l-a citit și l-a prețuit. Scriitoarea, înfățișând afinitățile dintre aceste două genii ale culturii universale, opinează că poetul nostru a fost fascinat poate de vastitatea erudiției romanticului german, de fantezia lui, de capacitatea de a trece cu ușurință de la starea de veghe la starea de vis, de a așeza înaintea oamenilor modele titanice, de aplecarea spre sufletul omului simplu, de dragostea pentru natură. Titlul nuvelei *Cezara* are ca sursă numele eroului Albano von Cesara din romanul *Titan* al lui Richter. Între cele două proze se stabilesc numeroase alte legături chiar în ceea ce privește subiectul. Diferența se reliefează îndeosebi prin faptul că universul paradisiac eminescian este solar, diurn, în vreme ce la Jean Paul Richter apar semiobscurități. Viziunea cosmologică și sugestia zborului le apropie pe cele două genii. Dar, ca și în alte situații, remarcă autoarea, influența lui Jean Paul Richter n-a adus vreo modificare esențială în interiorul universului filosofic și mitopoetic eminescian. Poate din pricină că înrudirea lui Eminescu cu alți mari romantici se explică nu prin influențe, ci prin "experiența și metafizica lor comună", după cum aprecia Mircea Eliade.

Problema raportului dintre Eminescu și Hölderlin a fost pusă de D.Caracostea, care afirma că cea mai potrivită apropiere dintre poetul nostru și literatura germană ar trebui făcută nu prin Lenau, ci prin Hölderlin. Asocierea dintre cei doi scriitori privește aspecte ale



neîmplinirii iubirii și motivul singurătății, determinând probabil o fermecătoare intimitate cu natura. Amarnica singurătate holderliniană este și un motiv predilect al liricii eminesciene. Sunt citate poezii ca: *O, rămâi*, *Trecut-au anii și Fiind băiet păduri cutreieram* (comparată cu atât de asemănătoarea poezie a lui Hölderlin, *Pe când eram băiat...*). Motivul titanului apare la amândoi scriitorii, iar Hölderlin a creat chiar un roman cu titlul *Hyperion*. Mitul hyperionic este solar la Hölderlin și selenar la Eminescu. *Hyperionul* lui Hölderlin, remarcă Zoe Dumitrescu-Bușulenga, se reintegrează în final în unitatea naturii, pe când cel eminescian se reintegrează în absolut, în spațiul cosmic. Cultul lui Eminescu pentru Shakespeare a fost impulsivat și prin cunoașterea creației lui Tieck. Acesta îl recomandă germanilor drept model tutelar. O apropiere între poetul nostru și Tieck se explică prin credința în evoluția poeziei înspre mitologie care, în viziunea romanticilor, este locul de întâlnire a poeziei cu filosofia. Atât la Eminescu, cât și la Tieck este frecvent mitul pădurii. Zoe Dumitrescu-Bușulenga consideră că poetul nostru național a descoperit pădurea, luna, teiul, cornul ca simboluri în lirica lui Joseph von Eichendorff și a altor scriitori romantici germani.

Afinitățile dintre opera și personalitatea lui Eminescu și ale lui Novalis, cel mai strălucit reprezentant al Școlii de la Jena, sunt tratate într-un capitol separat. Drept puncte comune sunt numite pentru început: formația intelectuală, interesul pentru mitologie, pentru antropologie, pentru numeroase și atât de diferite domenii, dar îndeosebi setea de cunoaștere. Autoarea se raliază opiniilor lui G. Călinescu: "*Floare-albastră* ar dovedi cetirea lui Novalis pe care n-am aflat până acum să-l fi însemnat undeva, dar de opera căruia trebuie să fi avut o știință măcar teoretică". Între alți cercetători este citată și Viorica Nișcov, cu densul ei studiu *Eminescu și Novalis*, prezentat aici pe scurt. Firește apropierea dintre poetul nostru și poetul german se realizează în primul rând prin motivul florii albastre, dar și prin alte motive, între care: valoarea iubirii și a cuplului în refacerea unității universului, setea de absolut sau motivul visului.

În continuare, Zoe Dumitrescu-Bușulenga stabilește temeiurile în baza cărora este posibilă o legătură între Eminescu și Școala din



Heidelberg (cu reprezentanți ca: Clemens Brentano, Achim von Arnim, Joseph Görres, Georg Friedrich Creuser și frații von Eichendorff). Această școală, subliniază autoarea, se opune Școlii preponderent metafizice de la Jena și se afirmă prin trezirea interesului pentru istorie, asociat cu acela pentru cultura populară. Școala urma într-un fel ideile lui Herder, iar însușirea punctelor ei de vedere conduce la cultul eminescian pentru folclor, mitologie și istorie națională. În acest sens, D. Murărașu observa: "Încă înainte de plecarea la studii în străinătate, Eminescu era culegător de folclor, iar la întoarcere este creator pe baza literaturii populare". Zoe Dumitrescu-Bușulenga numește, în încheierea acestui capitol, trei elemente deosebit de importante care, în perioada studiilor berlineze, au pătruns în gândirea creatoare eminesciană: 1) orientarea spre literatura populară ca izvor de inspirație; 2) infuzarea mitului în basmele populare, ca și în tradițiile istorice; 3) sinteza, în spiritul lui Görres și Creuser, a mitologiilor: indică, greacă, dacă, romană, germană, egipteană etc.

Cartea *Eminescu și romantismul german* cuprinde în ultimul capitol date privind afinitățile poetului român cu Spät Romantik. Sunt citați: Nikolaus Lenau, Heinrich Heine, Ludwig Börne, Karl Gutzkow, Heinrich Laube, Hermann Lingg, Paul Heyse, Friedrich Rückert, Emanuel Geibel, Adolf Friedrich Graf von Schack, Felix Dahn și alții. Cu Spät Romantik, arată Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Eminescu se întâlnește în anii primei tinereți. Curentul era alcătuit din ultimele ramuri ale romantismului epigonic münchenez și vienez. De la el preia poetul nostru motive specifice ale literaturii romantice, tratate și de scriitori anteriori: natura, copilăria, visul, trecutul exemplar, floarea albastră, durerea dulce-amară, cornul, teiul ș.a.m.d. Tonul elegiac din a doua etapă a liricii erotice eminesciene, când poetul plânge iubirea pierdută, se regăsește cu pregnanță în creația poezilor târzii de limbă germană. Întâlnirea cu opera lui Geibel, Lingg, Dahn, Platen și alții se realizează și la nivelul prozodiei, conchide autoarea, al muzicii iambilor, rechemând tristeți amare și melancolii grave.

Zoe Dumitrescu-Bușulenga desemnează prin această carte un teritoriu esențial al eminescianismului, în fapt un câmp de reîntoarcere a poetului nostru național spre izvoarele culturale autohtone.



## ESEU DESPRE LUMEA LUI CARAGIALE

de Mircea Iorgulescu

Cele Câteva lămuriri cu care debutează eseuul lui Mircea Iorgulescu (Editura Cartea Românească, 1988) trebuie citite cu aceeași atenție ca și volumul în sine, în primul rând pentru modul exemplar în care se propune lectura ca relație esențială cu realitatea operei literare. Demersul lui Mircea Iorgulescu reușește să reorganizeze fragmentele unei lumi într-o configurație nouă. Limbajul personajelor îi permite criticului formularea unor observații pline de profunzime asupra coordonatelor lumii lui Caragiale. Limbajul nu este un semn al comunicării, ci o certitudine a existenței, iluzia acesteia în fond.

Personajele lui Caragiale vorbesc pentru a-și dovedi că trăiesc, în absența cuvintelor, a conversației și a "discuțiilor" în templele ei (crâșma, birtul, bodega), lumea lui Caragiale "și-ar pierde și ultima aparență de viață". Figura acestei lumi este carnavalul, vegheat, paradoxal, de secție, spațiul opus "templelor", vorbăriei fără noimă, prin faptul că se definește tocmai prin interdicția cuvântului, prin puterea de a anula deci individul, care trăiește câtă vreme vorbește. "Secția" și "carnavalul" sunt considerate de Mircea Iorgulescu "cele două realități comunicante ale lumii lui Caragiale". Cu mențiunea că secția are rolul de a asigura "funcționarea" carnavalului, a marii trâncăneli din lumea caragialiană.

Criticul are în atenție personajele care au acces la cele două "zone", oamenii ordinii, a căror prezență îl îndreptățește să constate că în lumea operei lui Caragiale falsul și ilicitul sunt riguros instituționalizate. Lumea în care prefăcătorie se generalizează devenind "un mod de viață" are ca tip reprezentativ "pișicherul", "figura simbolică tutelară a acestei lumi", retorica "pișicheră", ca formă de dublu limbaj, trimite în fond spre dimensiuni esențiale: personajele spun adevărul și mint în același timp, vinovații sunt în același timp nevinovați. Analiza



atentă a lumii operei îi permite criticului formularea unor puncte de vedere interesante, originale și polemice fără ostentație cu alte lecturi asupra operei lui Caragiale.

Ținând cont de elementele pe care le consideră repere ale lumii imagine, Mircea Iorgulescu își construiește atent un demers care recuperează amănunte, le descoperă semnificații nebănuite, propunând în fond argumente pentru unitatea operei. După ce a stabilit că în lumea lui Caragiale libertatea de a exista este echivalentă cu libertatea de a vorbi, criticul remarcă faptul că dreptul la vorbă este permis doar în măsura în care nu amenință statutul de carnaval al lumii; dreptul de a vorbi este permis câtă vreme "se exercită în gol", fără tangență cu adevărul și realitatea. De aici, ideea că vorbăria devine la Caragiale, în universul operei, "mistificare și totodată o automistificare", ținând loc de viață spirituală într-o lume ce nu comunică, ci se comunică, o lume ce "se constituie prin limbă, se naște din vorbe ca Venus din spuma mării". Avântul imperios de înființare o rupe de realitate, dar o și determină să travestească realitatea în ficțiune, să-i confere atributele specifice iluziei. Mircea Iorgulescu este îndreptățit să afirme că această "mare trăncăneală" primește dimensiuni spațiale, "orașul lumii lui Caragiale având forma tembelă a unui discurs detracat". Existența se consumă prin vorbărie, de altfel totul se raportează și se justifică prin vorbe; marile elanuri se consumă și ele în vorbe, ratificându-se tot prin vorbe, după cum violența "discuțiunii" este paralelă cu a gestului, cu impulsul de a da, de a lovi. Cu precizarea că, dacă se permit gesturi violente, răbufnirile carnavalesci în fond, este exclusă revolta, care ar putea amenința, ca și vorbirea, ordinea lumii. Fiindcă, subliniază Mircea Iorgulescu, bâlciul nu permite nimic din ceea ce ar putea să-i periclitizeze statutul, violența și trăncăneala, completându-se reciproc, sunt "un ritual halucinogen".

Mircea Iorgulescu sesizează în lumea lui Caragiale o aspirație totalitară generalizată, o adevărată "ispită totalitară", exprimată "confuz și caraghios" și care se manifestă prin "militarizarea existenței" și printr-un limbaj autoritar. Cultul pentru uniforme este evidențiat de critic ca "o puternică tendință colectivă spre uniformitate". Mai mult sau mai



puțin conștient, personajele lui Caragiale aspiră spre acea constrângere care să le asigure o "comoditate a renunțării la sine și a integrării satisfăcute într-o masă uniformă, o voluptate a lipsei de răspundere și de inițiativă". Aspirația totalitară și limbajul autoritar impun, ca formă de viață, azilul, "un spațiu închis, nivelator, care protejează și concomitent îngreșează". Atent în permanență la limbajul personajelor, element esențial în structurarea eseului său, Mircea Iorgulescu reține ideea că exprimarea lamentabilă corespunde, ca formă, conținutului alterat al lumii, ce devine "balamuc verbal" și unde omul e "purtător de haos". Este, în fond, omul mânat "de o veracitate maladivă", care impune atributele sale unei lumi ce are ca supremă valoare prostia: "Lumea lui Caragiale este o prostocrație, în sistemul căreia prostia reală, autentică, se confundă indiscernabil cu simularea prostiei". Scris cu inteligență și talent, înscriindu-se în dimensiunile definitorii ale genului, eseul lui Mircea Iorgulescu se motivează din perspective ontologice.



## ESTETICA

de Tudor Vianu

În pofida formației sale culturale cu adevărat enciclopedice (filosof, stilist, critic literar, istoric literar, lingvist, logician) Tudor Vianu s-a impus în primul rând ca estetician. Acesta este și principalul motiv pentru care opera sa fundamentală *Estetica* se constituie de fapt ca o sumă de idei a căror aplicabilitate vizează și alte domenii culturale, în special al criticii de artă. Cartea apare în anul 1934 (primul volum) și este îmbogățită printr-un al doilea volum în anul 1936; importanța și valoarea ei sunt confirmate de cele două reeditări din 1939 și 1945.

Ca estetician, Tudor Vianu este tradiționalist, asumându-și rezultatele cercetărilor românești anterioare (reprezentate de Titu Maiorescu, M.Dragomirescu - căruia îi consacră și o lecție de deschidere a cursului său din 1939, E.Lovinescu, C.Dobrogeanu-Gherea, G.Ibrăileanu, P.P.Negulescu, L.Blaga, M.Ralea, G.Călinescu). Înscriindu-se deci într-o tradiție bogată și totodată diversă, Vianu se detașează însă de ea (fără a afirma o poziție contrarie) prin fundamentul său filosofic neokantian. Ca elev al lui Karl Groos și ca eminent germanist, era firesc ca principala influență exercitată asupra *Esteticii* sale să fie de proveniență germană. Asimilând estetica germană clasică și modernă (prin Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Fechner, Volkelt, Geiger), Vianu rămâne însă deschis tuturor orientărilor estetice - privite în desfășurarea lor istorică -, incluzând în fundamentul teoretic al elaborării operei sale și concepții moderne (B.Croce, Gentile, Ortega y Gasset, Freud, Lalo, Valery, Bergson, Simuel și Hamann). Orientarea germană este potențată de o bogată documentare din aria romanică, cărții lipsindu-i doar considerarea esteticii anglo-saxone și mai cu seamă includerea experimentelor artistice ale avangardismului și teoretizarea acestora.

Tinzând spre totalitate, spre asimilarea tuturor cercetărilor,



Vianu rămâne un tradițional umanist. Tudor Vianu este adeptul unei elaborări sistematice, în care rigoarea nu se confundă cu rigiditatea, iar scientismul își păstrează sensul pozitiv de expunere clară și ordonată. Ca profesor și om de știință, autorul *Esteticii* cultivă în mod firesc ordinea și sistematizarea, pentru care pledează într-un **Proiect de Prefață** la cartea sa, inclus în volumul **Studii de filosofie și estetică**.

Apropierea cărții de un curs universitar este vizibilă în modul în care este structurată, debutând cu probleme preliminare, introducând noțiunile fundamentale ale esteticii - valoarea estetică, opera de artă și creația artistică - pentru a se axa în finalul lucrării pe probleme de receptare a operei de artă. Pentru a stabili însuși obiectul de studiu al *Esteticii* sale, Tudor Vianu distinge în capitolul de **Probleme preliminare** între frumosul natural și frumosul estetic, cel din urmă fiind obiectul asupra căruia se aplică un demers de cercetare estetică. Diferența este stabilită astfel: ca element dat, frumosul natural este infinit, în vreme ce frumosul estetic este limitat, prin însăși calitatea sa de produs realizat în vederea unei valorificări, prin apartenența la seria valorilor culturale omenești, alături de valoarea economică, politică, morală și religioasă.

Înainte de a defini cele trei concepte fundamentale ale lucrării sale - valoarea estetică, opera de artă și creația artistică, Vianu demostrează că ele sunt unități de sine stătătoare. Printr-un excurs în istoria esteticii dovedește, pe rând, netemeinicia diverselor identificări între aceste concepte de-a lungul timpului. Imposibilitatea identității între cele trei elemente provine din dubla intenționalitate a expresiei, care este în același timp activă și reflexivă, artistul fiind la rândul său sincer (când se exprimă pe sine) și disimulat (exprimându-se pe sine pentru alții).

Pentru limpezirea și clarificarea materialului său, Vianu continuă seria distincțiilor, dovedind lipsa de valabilitate a identității dintre contemplație și creație. Diferența dintre cele două s-ar reduce la diferența dintre sintetic și analitic, întrucât contemplația estetică reprezintă un proces în desfășurare și nu o revelație instantanee. Vianu se detașează astfel de teoria esteticii mistice (inițiată de Plotin), dar prilejul este nimerit și pentru introducerea în prezentarea evoluției



esteticii de-a lungul timpului. Principala dificultate constă în a face deosebirea între arta propriu-zisă și estetică, pentru a nu identifica estetica pur și simplu cu istoria artei. În perspectiva hegeliană materialul esteticii se află în întreaga istorie a artelor, dar aceasta nu încurajează identificarea celor două domenii. În vreme ce istoria artei se constituie în serii istorice, estetica e compusă din tipuri estetice permanente. Caracteristic tuturor orientărilor estetice este procedeul comparației operelor în scopul descoperirii motivului comun. Justificarea acestui procedeu apare explicit în estetica modernă, care încearcă descoperirea legilor necesare pentru dominarea și coordonarea desfășurării vieții artistice a omenirii.

Vocația de logician a lui Tudor Vianu este sesizabilă în modul în care nuanțează teoria valorilor, disociind între valori - mijloace (de pildă valoarea economică) cărora le corespund bunurile - mijloace (banii în cazul valorii economice) și valori - scopuri cărora le corespund bunuri - scopuri. Conform acestui raționament valoarea estetică este un scop absolut, beneficiind de o unicitate absolută. Din acest punct de vedere arta nu poate fi echivalentul modelului, ea exclude deci imitația. Introducând în discuție subiectivitatea inerentă a receptorului, Vianu clasifică valorile în reale și personale, definind valoarea estetică drept valoare personală străbătând printr-o valoare reală. Esența definirii valorii estetice constă însă în înțelegerea faptului că ea aparține sferei culturii și nu existenței. A include un aspect oarecare al realului în domeniul valorii estetice echivalează cu a adopta o atitudine estetică în fața lumii și vieții. Vianu semnalează însă pericolul de a confunda atitudinea estetică cu ceea ce se numește estetism, deci cu aplicarea abuzivă a valorilor artei în sfera realității, cu judecarea inesteticului prin intermediul normelor estetice. Cu toate acestea însă, atitudinea estetică presupune o largă aplicabilitate, ea fiind valabilă în toate domeniile culturii.

Capitolul dedicat operei de artă este foarte amplu și tratează minuțios probleme delicate ale esteticii. Evoluția diverselor teze despre artă este urmărită pe baza stabilirii tuturor legăturilor posibile între trei componente esențiale: artă, tehnică și natură. Punctul de pornire al



discuției îl constituie celebra comparație între concepțiile artistice ale lui Goethe și Schiller. Dacă pentru Goethe arta este o manifestare naturală care străbate întreaga fire, Schiller vede în ea o expresie a unicității umanului. Departe de a privi această confruntare de principii ca pe o opoziție, Vianu consideră că adevărul trebuie recompus din ambele afirmații. Astfel arta este un produs al naturii creatoare, ea este și rezultatul unor aptitudini tehnice umane. Istoria esteticii însă consemnează și o separare definitivă a artei de natură, prin celebra teorie a autonomiei artei. Prin opera de artă artistul creează o lume de obiecte diferite de natură, ceea ce presupune că ea este de fapt o însumare a naturii cu anti-natura. Arta se definește așadar ca operă a puterii plastice a naturii continuată prin tehnica omului.

Principală preocupare manifestată pe parcursul întregii Estetici, concretizată deseori și prin incursiunile în istoria esteticii, este aceea de a stabili proprietatea termenilor utilizați și consacrați deja. Formă și conținut sunt doi termeni care au primit accepțiuni diferite, dar totodată sunt două concepte estetice esențiale, aflate într-o permanentă dispută de ființă. În viziunea lui Tudor Vianu între formă și conținut trebuie să existe o relație de solidaritate, forma fiind un reflex al conținutului, al cuprinsului, de valori eteronomice. Operele realizate sunt cele simbolice, în care forma și conținutul fuzionează în intuiția lor corectă.

Acumularea de informații pe parcursul lucrării permite o definire mai complexă și mai adecvată a operei de artă, considerând-o drept o modalitate de organizare a materiei și a datelor senzaționale ale conștiinței. În această organizare se disting patru principii fundamentale: izolarea, ordonarea, clasificarea și idealizarea, numite de Vianu momente constitutive ale operei de artă. În ordinea acestor patru momente sunt considerate de (către) Vianu produse istorice, capabile deci să se schimbe sau chiar să dispară. Integrarea operelor în genuri se face după trei criterii: materialul, valoarea eteronomică și unitatea estetică.

Partea a IV-a a **Esteticii** este consacrată structurii și creației artistice, stabilind o legătură de profunzime între artist și opera de artă. Fundamentul acestei conexiuni constă în intenționalitatea creației artistice și în faptul că producerea operei presupune existența unor



norme constitutive pentru lucrul artistului. Detașându-se de concepția platoniciană a artistului inspirat de forțe divine, Vianu consideră funcțiunea artistică în om drept un fenomen natural. Acest raport de alteritate dintre artist și omul de rând este explicitat prin expunerea însușirilor structurii artistice: intuitivitatea sau puterea reprezentativă de individualizare a realității, adâncimea psihică (legată de emoția și intensitatea sentimentelor), fantezia creatoare care constă într-o intensificare în grad înalt a fanteziei obișnuite și puterea expresivă înțeleasă ca o capacitate de a stabili corelații între memoria sensibilă și memoria verbală de care dispune artistul.

Diferența dintre talent și geniu este plasată de Vianu la alt nivel decât cel al gradualității între artiști. În vreme ce artistul diferă de omul comun, geniul presupune o interacțiune a talentului în viață, el fiind înăscut și impropresiv. Creația artistică este studiată la nivelul celor patru etape ale desfășurării ei: starea de pregătire, inspirația, invenția și execuția. Sinteza și întrepătrunderea lor are drept consecință existența elementelor iraționale în operă.

În partea finală a lucrării, Tudor Vianu tratează problema receptării operei de artă, pornind de la premisa că valoarea estetică și emoția estetică sunt cele două fețe ale aceleiași monede. Noțiunea de atitudine estetică fusese deja introdusă și definită, astfel încât reluarea ei în contextul receptării este facilitată de capitolele anterioare. În domeniul receptării operei de artă, atitudinea estetică este legată de problema valorizării, în măsura în care aceasta presupune un element volitiv, dar totodată ea implică inhibiții și impulsuri. Esteticul comunică în profund cu eticul, căci atitudinea estetică implică o stare lăuntrică de supremă destindere morală și intelectuală. Receptarea artistică este un proces desfășurat în timp, nu o reacție momentană, valorizarea intervenind în mod inconștient încă din primul moment. În aprecierea operei de artă intervin o serie de factori, analizați de Vianu la nivelul gustului, al judecăților artistice și criteriilor ierarhizării artistice.

Pentru întregirea expunerii sale, în finalul *Esteticii*, autorul se oprește la problema a categoriilor estetice sau a modificărilor frumosului, urmărind evoluția terminologiei și nuanțarea ei de-a lungul timpului.



## EUGEN LOVINESCU ȘI ANTINOMIILE CRITICII

de Florin Mihăilescu

Prin lucrarea **Eugen Lovinescu și antinomiile criticii** Florin Mihăilescu își propune să întreprindă o amplă cercetare asupra ideologiei literare a criticului. Din perspectiva unei lecturi moderne, bazată pe cunoaștere "in extenso" a scrierilor lui Eugen Lovinescu, volumul prin nuanțarea interpretării reprezintă o reușită în clarificarea și reconsiderarea unui cumul de concepte. Materialul organizat în jurul celor patru antinomii fundamentale - impresionism și dogmatism; sincronism și diferențiere; relativism și permanență a valorilor; estetism și militantism - este semnificativ pentru direcțiile de cercetare alese de Florin Mihăilescu. Fiind o lucrare de dimensiuni, ne vom opri doar la unele probleme esențiale despre estetica lovinesciană, menite să înlăture confuziile. Substanța lucrării o constituie însăși opera lovinesciană.

Capitolul II este centrat pe analiza sensurilor impresionismului și pe maniera de constituire în atmosfera culturală de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Dintre sursele ideologice ce au marcat formarea lui Lovinescu este subliniată influența lui Anatole France, Jules Lemaître și în special Emile Faguet. Nu este neglijat interesul criticului pentru artă, "marea și eterna lui nostalgie", pentru că intențiile beletristice au fost la fel de puternice ca și cele de critică.

Remarca este făcută de F. Mihăilescu în următorii termeni: "Într-adevăr, ratând pe rând toate intențiile sale beletristice, Lovinescu nu le-a abandonat câtuși de puțin, ci le-a deturnat numai spre critică, în care a văzut deopotrivă cu impresioniștii o formă de artă, o a zecea muză. Ce i se poate reproșa criticului în privința literaturii beletristice ar fi "artificialitatea vizibilă, lipsa puterii de creație epică". Dar Lovinescu a impus criticii imperativul creației, fiind convins că "disciplina critică nu are decât de folosit prin apropierea de literatură". Buciumul tânărului



critic între "tentația frumuseții și nostalgia adevărului" își găsește expresie în fantezia intitulată *Ariel* (personaj împrumutat din Faust), publicată în *Convorbiri critice* în 1909 și preluată, apoi, ca prefată în seria *Criticelor*. Două ar fi momentele actului critic, argumentate de Lovinescu: reducerea la esență (punctele nodale care dau "cheia de boltă a întregii opere") și amplificarea efectului prin talentul literar. Criticul se declară adeptul înlăturării falselor valori, pledând pentru "critica cordială". Cea mai înaltă misiune a criticii este sprijinirea valorilor în curs de afirmare, ocolind "clewetirea mărunță, răutatea, furia".

Sunt enunțate apoi disocierile pe care le face criticul între istoria literară și critica literară. În sfera de interes a istoriei literare ar intra cauzele procesului de evoluție și transformare a unei literaturi, cercetarea particularităților epocilor literare, legăturile care se stabilesc între ele, efectele fiecărei perioade, iar "istoricul literar trebuie să considere așadar orice epocă literară, sau mai precis, orice fenomen literar, sub înfățișarea lui genetică". Nu trebuie neglijăți factorii culturali, sociali, economici. Dintr-un înalt patriotism, criticul a subliniat caracterul profund educativ al istoriei literare, prin care se justifică forța de creație a poporului nostru. O permanentă trăsătură a scrisului lovinescian, subliniată în carte, este stima față de adevăr și aspirația spre obiectivitate. Pentru a îndepărta confuziile, în ceea ce privește "dogmatismul" cu valențe paradoxale. Pornind de la un articol al lui Călinescu asupra tensiunilor "autorități critice", Lovinescu subliniază presitigiul condiției morale a criticului. Substanța spiritului critic "este capacitatea de a exprima o judecată de valoare estetică, a cărei origine stă în gust", completată cu "facultatea intelectuală de analiză, element esențial tehnic".

În capitolul III, **Sincronism și diferențiere**, autorul lucrării propune o disociere între cele două noțiuni pătrunzând în adâncul ideologiei lovinesciene, elaborată mai întâi pe plan social cu aplicare la procesul civilizației române moderne, apoi cu transfer asupra studiului literaturii române. *Istoria civilizației române moderne* pornește de la argumentarea dreptului la existență al "formelor fără fond" și "umplerea lor la un moment dat cu conținutul care le lipsește". Legea "simulării-



stimulării” e miezul sincronismului, dar din punct de vedere teoretic este alimentată de sociologia psihologistă și finalistă a lui G.Tarde prin “ideea de imitație ca lege universală a dezvoltării societăților”. Sincronismul devine după opinia lui Lovinescu “o concepție organică și organizată, convertită într-o redutabilă armă de luptă ideologică:.. Sunt comentate apoi obiecțiile criticilor asupra acestei teorii - Ibrăileanu, Rădulescu-Motru, Nichifor Crainic - dar și “critica mărunțișurilor”, cum o numește F.Mihăilescu. sincronismul aplicat la literatură devine modernism, admitând efectul determinant al socialului în artă. Artă pentru Lovinescu se bazează pe echilibru și bun gust, formată la școala unui clasicism” asimilat în substanța lui eternă și nu în procedeele formale”. Adevărata literatură este cea cu un profund caracter național. Criticul aduce exemplificări din Alecsandri, Creangă, Eminescu și observă că numai apoi a “venit literatura esteților”, imitatori ai literaturii decadente franceze.

O altă opoziție față de tendințele de înnoire (suntem în 1908) se reflectă și în interpretarea “permanenței sentimentelor umane”. Astfel, este adusă în discuție poezia lui Minulescu căreia i se reproșează “nesinceritatea izvorâtă din căutarea originalității cu orice preț”. Articolele publicate de Lovinescu în primele două serii ale revistei *Sburătorul* între 1919-1922 alcătuiesc premisa estetică a *Istoriei literaturii române*, ideologia ei fiind cea din *Istoria civilizației*. Pentru că în poezie simbolismul era curentul care se impusese, criticul consacră o analiză profundă fenomenului. În ciuda unor afirmații inacceptabile, ideile sunt valabile prin profunzimea lor. Lovinescu privește ca un fapt normal de sincronism mișcarea noastră simbolistă. Contopind conceptul de imitație cu cel de influență, criticul convertește o problemă de filosofie și sociologie în una de literatură comparată.

O altă tendință dominantă a vremii este intelectualizarea și obiectivarea lirismului. Față de simbolism ce se adâncește în subiect, în stările subconștiente și muzicale, poezia modernă caută resursele în emoția intelectuală. Prin elaborarea conceptului de sincronism, acceptarea simbolismului ca un fenomen literar normal, Lovinescu devine modernist cu dispoziție pentru interpretarea căutărilor și inovațiilor,



dar cu prudență. De acord cu caracterul evolutiv al dezvoltării literaturii, are rezerve față de ideologia sămănătoristă, poporanism, gândirism, care în loc să sprijine procesul de sincronizare a literaturii române, i se opun. Modernismul, "concept nou", este folosit de critic în limitele unui echilibru, pentru că îi repugnă "căutarea fără gust a expresiei". În absența talentului noutatea are caracter imitativ. Spre exemplu, Eminescu, Coșbuc, Caragiale, Creangă "nu sunt numai talente remarcabile ci și puncte din frontiera hărții noastre sufletești". Cu această ocazie sunt amintite și nume noi: Goga, Sadoveanu, Rebreanu. Ce poate fi mai înălțător decât afirmația lui Lovinescu: "departe de a păși în pragul Europei cu mâinile goale, pășim nu numai cu posibilitățile unui suflet original, și ca fond și ca formă, ci și cu afirmații categorice, solidare între ele, dar diferențiate în cromatica literaturii universale".

Principiul evoluției genurilor literare (amintind de Brunetiere) este considerat de Lovinescu un criteriu estetic care aparține structurii interne a operelor literare, menit să asigure certitudine studiului literaturii. O etapă importantă a concepției sensului de evoluție a genurilor literare este intelectualizarea înțeleasă prin urbanizarea literaturii române ("prima închegare a concepției despre evoluția de la rural la urban și de la realismul exterior la cel psihologic"). Criticul se referă comparativ la poezie și proză. Dacă poezia "nu suferă decât prea puțin acest proces de intelectualizare" pentru că izvorăște din sentimente general umane, fenomenul e necesar în proză" născută "prin definiție dintr-o temporalitate concretă".

Pentru Lovinescu "succesiunea marilor momente ale literaturii universale este de la clasicism, prin romantism, la naturalism". Restrânsă la proză, obiectivarea a fost delimitată de exagerarea naturalistă, recomandând lumea interioară a personajelor, prin preconizarea unui realism psihologic în care "sensul obiectivării este acela de detașare și analiză lucidă", astfel că literatura H. Papadat-Bengescu reprezintă pentru critic un ideal materializat. Urbanizarea nu constituie pentru critic criteriul suprem al valorii, fundamentală pentru el fiind, în cele din urmă, atitudinea față de materialul narativ, de unde aprecierea romanului *Ion* de Liviu Rebreanu.



În ceea ce privește teatrul, Lovinescu distinge legile specifice acestuia, izvorâte din viziunea clasică, cu opinia că în teatru realismul e hotărâtor, dar și aprofundarea individualității personajelor. Pentru Lovinescu - observă autorul lucrării - impresionismul este o metodă critică indiferentă din punct de vedere ideologic, iar dogmatismul "un mod de exprimare fermă a autorității critice și un principiu de etică profesională care impune obiectivitatea aprecierilor".

În demersul său interpretativ F. Mihăilescu dezvoltă următoarea idee: "Între sincronism și diferențiere, s-ar spune că, în ultimă instanță, Lovinescu le alege pe amândouă, întrucât orice operă de artă și în genere orice produs spiritual e și determinant și personal". În esență F. Mihăilescu consideră că: "Antinomiile sunt așadar mai curând niște ipoteze de lucru, cărora realitatea și, pe urmele ei, spiritul uman le găsesc oricum o posibilitate de rezolvare". Se poate desprinde ideea că Lovinescu nu a fost un teoretician, în adevăratul sens al cuvântului, ci critic, travaliul său fiind subordonat acțiunii practice. Pentru F. Mihăilescu figura lui Lovinescu constituie o personalitate marcantă: "Preluat în spirit critic și fără hiperbolizări, cum a făcut el însuși cu Maiorescu, Lovinescu este așadar și desuet, dar și actual, aparține și istoriei literare, dar și criticii noastre curente. Și-i aparține mai presus de orice prin marea dăruire pentru cauza literaturii, prin pasiunea extraordinară cu care a slujit-o întreaga lui viață. Aceasta este cea mai înaltă semnificație a lui E. Lovinescu, acesta este modul cel mai viu al actualității sale".





## G. CĂLINESCU ÎNTRE APOLLO ȘI DIONYSOS

de Dumitru Micu

În peisajul criticii și istoriei literare românești de după cel de al doilea război mondial, D.Micu este o personalitate de care trebuie să se țină seama, date fiind câteva mari lucrări de sinteză dedicate unor momente importante din literatura contemporană, unor reviste și curente ori unor oameni de cultură de valoare și dimensiune monumentală. Pasiunea pentru lectură, interesul pentru cercetare au dus la apariția, în 1979, la Editura Minerva, sub semnătura lui D.Micu, a impresionantului volum **G.Călinescu între Apollo și Dionysos**. De bună seamă, ca toți cititorii de bun-simț ai titanului, ca toți aceia care se consideră cât de cât inițiați în opera autorului *Principiilor de estetică*, D.Micu este fascinat de omul total care este G.Călinescu.

E bine cunoscut faptul că puține sunt cazurile la nivelul literaturii universale - iar în literatura noastră este unic - în care un mare critic, istoric, estetician, eseist și teoretician literar este nu mai puțin un mare scriitor. Sau altfel spus, este uimitor cum în cărți ca *Istoria literaturii...* și *Enigma Otiliei* conviețuiesc în perfectă armonie cercetătorul și



creatorul. În *Explicația* precedând volumul critic, D.Micu afirmă intenția de a realiza un eseu asupra personalității lui Călinescu: "E ceea ce s-ar dori această carte. Asediind toate teritoriile literaturii lui Călinescu, ea nu-și propune, prin aceasta, să epuizeze cercetarea fiecăruia. Încearcă doar să detașeze, prin analiză, dominantele spiritului călinescian, cu năzuința de a întocmi, până la urmă, prin însumarea lor, un portret interior al scriitorului". Autorul exegezei dezvăluie și unele aspecte ținând de modul de lucru în vederea surprinderii "unicității unei personalități". Pentru facilitarea înțelegerii de către cititor a proiectării lui Călinescu între cele două simboluri ale mitologiei antice, Apollo și Dionysos, este necesar să se dezlege chiar tâlcul acestor nume. Apollo era la greci zeul luminii și al artelor. Ipostazele lui esențiale erau de profet, muzician, medic, arcaș, instructorul ancenstral al Helladei și al întregii omeniri, patron și inspirator al oracolului de la Delphi, simbolul armoniei. El prezidează modificările politice ale societății, ocrotește orice nouă construcție, protejează urbanismul, străzile și piețele publice, e spritiul tutelar al celor nouă Muze. Mai aproape de vremea noastră s-a creat sensul modern de apollinic, care la filosoful german Fr.Nietzsche reprezintă însușirea de a crea imagini ale vieții reale. Apollinicul respinge pesimismul și contemplă frumosul. Dionysos e zeul grec al fructelor, vegetației și, mai ales, al viței-de-vie, al vinului și beției, care, în sens elevat, presupune beție inițiativă, mistică. Dionysos avea darul profetiei, fiind prețuit și el ca un zeu oracular. Ulterior și mitul lui Dionysos primește o semnificație filosofică, pentru același Nietzsche definind stadiul la care omul dobândește conștiința de sine și e capabil de inteligență, în opoziție cu această contemplativitate instinctuală a apollinicului. Dionisiacul întruchipează înțelepciunea.

Cuprinzătorul volum **G.Călinescu...** se constituie dintr-o succesiune de capitole în care D.Micu dezvoltă cu generozitate procesul devenirii spirituale a lui Călinescu precum și laturile activității lui: **Căutarea de sine, Lirismul congenital, Vocația epică, Simțul critic, Demonul publicistic, Obsesia monumentalului, Pasiunea clasificăiei morale, Îndrumări spre clasicism, Între Apollo și Dionysos.**

D.Micu procedează la o atentă demontare, descriere și



interpretare a diferitelor componente ale proteicului potențial creator călinescian. Călinescu este înfățișat ca un temperament vulcanic, într-un permanent clocot al sufletului și al inteligenței, “o natură heliadescă și hașdeică”, devorat de “căutarea de sine”, pentru care preferă “solitudinea... reclusiunea și închiderea în sine”. Este un tip studios și un cercetător pasionat. La capătul prezentării lui G.Călinescu în ipostaza de poet, criticul se întreabă: “Este Călinescu un mare poet? Răspunsul sub impresia lecturii proaspete și avizate vine spontan: Mare nu, dar autentic fără îndoială. Mai mult decât atât, G.Călinescu e poet asemenea, mutatis mutandis, lui Fr.Mauriac (...), în tot ce a scris... Autorul *Laudei lucrurilor* e poet în întreaga operă, prin aceea că vibrează, în permanență, liric și gândește în “hieroglifă”. Toată literatura sa e străbătută de curentul continuu al câtorva obsesii. Poezie, roman, teatru, critică, istorie literară, eseistică, publicistică gravitează în jurul unuia și aceluiași centru de foc, și cine a zis că G.Călinescu n-a scris, în ultimă instanță, cărți ci a creat o operă, de-a lungul căreia și-a desfășurat unitar concepția de viață și estetică (...), n-a emis o gratuită butadă. Unitatea concepției de viață și estetică o determină tocmai fondul liric!”.

În calitate de critic, G.Călinescu este astfel prezentat de D.Micu încât să înțelegem, că acest domeniu al științei literare din perioada interbelică nu poate fi gândit în afara lui: “fără spirtul critic călinescian deceniul al patrulea ar arăta ca un edificiu căruia îi lipsește un perete”. Călinescu este considerat inimitabil în felul său și drept “cel mai mare critic român”. Publicistul Călinescu, care are un celebru model în cultura și literatura franceză, pe Balzac, inventariază cu interes și pasiune toate domeniile vieții din România vremii: social, politic, economic, moral, cultural etc. Cum era și firesc, autorul lucrării de față acordă un spațiu considerabil activității de teoretician și istoric al artei și literaturii desfășurate de Călinescu. Creator pretutindeni, marele om de cultură are gustul monumentalului, de aici și interesul pentru a realiza sinteza epică asupra istoriei literaturii române “de la origini și până în prezent”. Însuși Călinescu afirmă preocuparea “de a da linii monumentale culturii”. Astfel se naște “capodopera *Viața lui Mihai Eminescu*, monumentul cel mai important ce s-a ridicat până astăzi lui Eminescu”, după “umila



părere a lui Ibrăileanu". În calitate de critic, Călinescu subscrie: "datoria unui critic român este să înceapă cu problema capitală a literaturii lui". Același domeniu este ilustrat apoi de *Viața lui Ion Creangă*, *Opera lui Mihai Eminescu*, pe larg prezentate de D.Micu, mereu în competiție sau confruntându-și propriile-i opinii cu acelea ale criticilor și istoricilor noștri literari anteriori.

*Istoria literaturii române de la origini și până în prezent*, unică în cultura noastră, se află în centrul atenției exegetului pe un număr însemnat de pagini. "Pentru multă lume, specifică autorul, CĂLINESCU înseamnă ISTORIA...", așa cum PÂRVAN înseamnă GETICA, HAȘDEU - ETYMOLOGICUM MAGNUM, BĂLCESCU - ROMÂNII SUBT MIHAI VOIEVOD VITEAZUL sau, păstrând proporțiile, EMINESCU înseamnă LUCEAFĂRUL, GOETHE - FAUST, CERVANTES - DON QUIJOTE, SHAKESPEARE - HAMLET, DANTE - DIVINA COMEDIE. Criticul apreciază că "Toate componentele spiritului călinescian, toate însușirile scriitorului care a fost G.Călinescu se află concentrate aici. Verva scânteietoare, extraordinara mobilitate intelectuală a eseistului, erudiția cercetătorului, pasiunea pentru document a scotocitorului de arhive, agerimea de spirit și stilul alert al publicistului, arta de narator, portretist, evocator, comediograf, a creatorului epic și dramatic, darul de a instala gândirea în imagini ale poetului. Și mai mult decât în oricare altă scriere, propensiunea spre monumental. ISTORIA e una din cărțile lui capitale, dar și monumentale, ale culturii românești".

Sfera creației epice propriu-zise călinesciene se caracterizează, după părerea lui D.Micu, prin aceeași aspirație "la monumental". Descrierea prozei călinesciene e precedată de prezentarea punctelor de vedere teoretice ale lui Călinescu privitoare la roman, între care și acela că această specie literară e "categoric literatură. Adică un produs al elaborării lucide, al actului creator deliberat. Nu erupție spontană, ci operă făurită". Stăruind asupra lui G.Călinescu, prozatorul de o originalitate incontestabilă, D.Micu relevă înrudirile lui cu Balzac, dar nu numai și îl apropie sau îl diferențiază de confracții săi autohtoni. La sfârșitul acestui capitol dens în informații, aprecieri critice etc, autorul



consideră ca neelucidată "încadrarea tipologică a artei romancierului", întrucât părerile sunt împărțite în ceea ce privește chiar punctul de vedere călinescian că romanele sale compun o literatură "de ținută clasică". D.Micu afirmă că romanele lui Călinescu au o "structură interioară modernă", viziunea scriitorului "e clasicizantă", că structural, autorul "nu e clasic. Este chiar anticlasic: un roman eruptiv, incandescent. Autorul *Bietului Ioanide* e romanticul devenit clasic printr-un act de autoconstrângere, Dionysos încătușat de Apollo".

În ultimul capitol, care dă și titlul cărții a lui D.Micu, *Între Apollo și Dionysos*, este evidentă alegerea celor două simboluri între care pendulează autorul *Jurnalului literar*. Factorul structurant al personalității lui G.Călinescu este, cu certitudine, după sublinierea criticului, "voința de creație" pe un itinerar cultural cu două dimnesiuni: arta literară și știința literaturii. În strânsă legătură cu semnificația personajelor mitologice amintite, elevatul om de cultură este prezentat ca "o natură funciarmente duală"; însuși Călinescu afirma despre sine: "În viață am fost plin de contraste...". Rememorările celor cu care a lucrat - ca de altfel și propriile acte publice și publicistice, precizează D.Micu, ni-l arată pe Călinescu "exuberant și posac, expansiv și închis în sine, prietenos și susceptibil, generos și retractil, trufaș și umil, curajos și prudent, intransigent și conciliant, demn și adulator, senin și pătimaș, ultra lucid și superstițio..."

D.Micu consideră că G.Călinescu este "o personalitate singulară, și nu doar în spațiul românesc". Fără a avea pretenția etichetărilor definitive privind valoarea operei călinesciene, D.Micu își exprimă bucuria că "Ne găsim încă în cercul de vrajă al unei personalități cu o putere fascinatorie unică în secol. Sigur pare un fapt. Ceea ce farmecă în primul rând în opera lui G.Călinescu e "călinescianismul". Aceasta presupune că, așa ca și în cazul lirismului eminescian, al artei de povestitor a lui Creangă, al "caragialismului" (cu privire la care s-a exprimat însuși Călinescu), ne putem pronunța despre inefabilul artei scriitorului și despre atributele alese ale omului de știință. Parafrazându-l pe Ch.Baudelaire, criticul conchide: "G.Călinescu e unul dintre farurile conștiinței noastre literare".



## G. CĂLINESCU ȘI "COMPLEXELE" LITERATURII ROMÂNE

de Mircea Martin

Cartea a apărut în 1981 la Editura Albatros. Prima parte a ei, intitulată sugestiv **Sensul tradiției**, descoperă pas cu pas "râvna și ambiția lui G.Călinescu "de a elibera literatura națională de complexe de inferioritate în context european, de a face din monumentală *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent* o demonstrație a puterii de creație române". Cum însuși scriitorul consideră că "fiecare nație din lume e îndreptățită să spere că va fi sortită să exprime de la locul ei terestru adevărurile universale", G.Călinescu a conceput *Istoria...* în dimensiunile unei exegeze monumentale vizând recucerirea în spirit a geografiei și istoriei autohtone, "din lectura scriitorilor noștri el recompune o geografie fantastică și o istorie mai veche și mai demnă..., o veritabilă mitologie personală, călinesciană" (Mircea Martin).

Prof. univ. dr. Mircea Martin, critic literar de notorietate, dezbată în această carte, cu argumente din *Istoria...* dar și din alte opere ale lui Călinescu și ale altor critici literari, o problemă esențială și extrem de actuală aceea a devenirii noastre prin literatură și a înscrierii valorilor naționale în circuitul spiritual universal. Referindu-se la problema specificului național și a raportului cu universalitatea în viziune călinesciană, Mircea Martin în **Prolog** întreprinde o analiză detaliată a "complexelor" literaturii române, apărută "în momentul în care literaturile occidentale trecuseră deja printr-o epocă de aur, iar descoperirea Occidentului a pus literatura română "în fața unui decalaj considerabil de timp solidificat în opere". Prin urmare, întârzierea și existența periferică, imitația și discontinuitatea, trecerea de la cultural la estetic, de la rural la urban, dar și lipsa de audiență, datorată circulației strict naționale a limbii române, sunt "complexe" ale culturii și literaturii



române. Dar ele coincid cu descoperirea propriei identități și cu integrarea noastră europeană. Departe de a nega superioritatea Occidentului în materie de artă și de cultură, G. Călinescu insistă asupra rezistenței noastre în timp prin puterea de creație românească, precizând: "Culturile străine trebuie să fie un îndemn, iar nu un scop". În acest sens *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* "e locul unde se cereau puse în evidență vechimea și continuitatea tradiției literare autohtone, valoarea ei în absolutul și relativul estetic" (Mircea Martin). Sub semnul tradiției și al deschiderii spre modernitate cele șapte capitole ale cărții definesc etape și sensuri ale tradiției literare românești ca acte de cucerire cu mare trudă a unei moșteniri culturale creată cu talent și conștiință artistică. Călinescu afirmă caracterul organic al acestei evoluții. El restabilește legătura între etapele culturii și literaturii române, interpretându-le ca momente ale unui proces unic, tradiția fiind "înaintare organică".

Primul capitol al cărții **Ipoteza vechimii**, cu motoul sugestiv "noi suntem în fond geți", se referă la concepția lui Călinescu privind originea poporului nostru. Istoricul nu neagă originea latină, dar sapă mai adânc, reabilitând substratul geto-dacic. Referirile lui Călinescu la evocarea în literatură a spațiului dacic sunt argumentate cu opera lui Gheorghe Asachi, Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Dimitrie Bolintineanu. Momentul culminant în istoria interesului pentru Dacia îl constituie Mihai Eminescu. Tema dacică este urmărită de autorul *Istoriei...* în *Memento mori*, *Sarmis*, *Rugăciunea unui dac*, în poemul faustian *Mureșan*, precum și în alte proiecte literare eminesciene. Paginile consacrate poetului dovedesc înrădăcinarea lui Eminescu în tradiția autohtonă. Prin analiza la *Nopțile de sânziene*, *Uvar* și *Baltagul* Călinescu ilustrează proiectul lui Mihail Sadoveanu "de reconstrucție a unei Dacii absolute". Criticul Mircea Martin regretă că G. Călinescu a omis din creația sadoveniană tocmai *Creanga de aur* "romanul nemîșcării milenare cu intrigă mitologică". Văzută prin literatură, Dacia apare ca un teritoriu mitic, având o durată imemorabilă. Piesa *Zamolxe* de Lucian Blaga reprezintă după opinia lui Călinescu "un prim pas de a încadra dionisiacul nietzschean în tradiția românească pe calea mitului".

Capitolul al II-lea, **O apărare și ilustrare a limbii române se**



referă la paginile despre limba română, plasate la începutul *Istoriei...* G.Călinescu nu insistă asupra vechimii limbii române, ci se referă la virtuțile ei expresive. Autorul cărții evidențiază momente semnificative din evoluția limbii române, ilustrându-le cu exemple din opera călinesciană: "toată mierea cronicii lui Ureche se reduce la cuvânt, la acel dar fonetic de a sugera faptele prin foșnitura și aroma graiului"; combinând coordonarea vorbirii orale cu subordonarea frazei latine, Miron Costin creează o sintaxă nouă, capabilă să exprime gânduri mai abstracte. Procesul de modernizare a limbii române se remarcă în opera lui Dimitrie Cantemir, care a introdus o serie de neologisme, dar și prin efortul Școlii Ardelene de a primeni limba, Budai-Deleanu având "un adevărat geniu verbal". El face o sinteză liberă între limba vorbită și cea scrisă. În monumentală sa lucrare G.Călinescu rezervă pagini magistrale operei lui Creangă, evidențiind savoarea limbii. "Creangă ridică limba națională la performanțe neatinse încă. Creangă este un exponent, căci n-ar fi izbutit fără încordarea seculară anonimă care l-a precedat".

Înaintând treptat în semnificațiile conceptului de tradiție în viziunea lui G.Călinescu, autorul cărții se referă în următoarele capitole (**Ruralismul: Folclor, Mituri, Literatură; Cultural și estetic**) la o problemă controversată care a stârnit vii și îndelungate polemici literare - aceea a specificului național în literatură și a sincronismului cu literatura Occidentului. În *Istoria civilizației române moderne* Eugen Lovinescu, teoretician al sincronismului, susține că civilizația și cultura română sunt datorate în exclusivitate contactului cu Occidentul, singura soluție fiind imitația modelelor lui. Încă din 1927 Călinescu reacționează împotriva sincronismului lovinescian. Subliniind caracterul artificial al imitației el se situează pe poziție net maioreșciană. Subliniind importanța factorului tradițional, Călinescu salută occidentalizarea și citadinizarea literaturii noastre, socotind că acesta este un proces firesc în evoluția ei. Accentul pledoariei călinesciene cade pe ideea prezenței elementului tradițional alături de semnele unei culturi citadinizate în ceea ce privește raportul dintre rural și urban Călinescu constată caracterul mai rural al literaturii noastre, "câte o promoție a ruralilor apare în fiecare epocă a istoriei literaturii române". Argumente în acest sens



sunt aduse modalități artistice din opera lui Creangă, Goga și Coșbuc. Monografia satului românesc, realizată cu artă desăvârșită, situează creația acestor scriitori între marile valori spirituale ale neamului, ca o garanție de vechime și continuitate, dar și de unitate etnică.

Referirile la romanul *Baltagul* de Mihail Sadoveanu scot în evidență valoarea de "document al transumanței, de evocare a unei societăți arhaice, cu o psihologie colectivă nediferențiată. În stilul său magistral Sadoveanu "înregistrează ritmurile vieții primitive". Deși este de părere că Vitoria Lipan dovedește o luciditate excesivă, fiind "un Hamlet feminin, care bănuiește cu metodă, cercetează cu disimulație, pune la cale reprezentațiuni trădătoare și când dovada s-a făcut dă drumul răzbunării, criticul consideră că "eroina nu e o individualitate, ci un exponent al speței" și pentru a o înțelege trebuie situată în coordonatele acelei civilizații arhaice. Stă mărturie în acest sens imaginea satului ancestral din creația lui L. Blaga. Respingând acuzația de primitivism, autorul *Istoriei...* oferă imaginea clasicizată a tradiției rurale, având tendința "de a monumentaliza etnograficul, de a forța deschiderea lui spre universal".

În capitolul despre folclor și mituri Mircea Martin se oprește asupra miturilor fundamentale precizate de G. Călinescu: nașterea poporului român (*Traian și Dochia*), situația cosmică a omului (*Miorița*), mitul jertfei în creația artistică (*Meșterul Manole*), mitul erotic (*Sburătorul*). Autorul cărții își exprimă nedumerirea privind faptul că *Istoria...* nu se deschide, cum ar fi fost firesc, cu studiul despre folclorul literar, ci îl tratează în cadrul literaturii vechi, precum și în capitolul despre mituri. G. Călinescu se ocupă de arta literară în creația populară și de valorificarea folclorului în literatura cultă. Analizând poeziile lui Eminescu de inspirație folclorică, G. Călinescu este de părere că Eminescu este "fabricator de folclor savant, iar cea mai mare însușire a lui Eminescu este aceea de a face poezii populare fără să imite și cu idei culte, de a se coborî la acel sublim impersonalism poporan".

Capitolul Cultural și estetic pune în lumină polemica dintre Lovinescu, Iorga și Călinescu referitoare la raportul etic-estetic, etnic-estetic. Dacă în creația lui N. Iorga se constată, în bună măsură, o confuzie între etic și estetic, iar în gândirea lovinesciană o ruptură tranșantă între



aceste categorii, G. Călinescu este în măsură să depășească atât confuzia, cât și ruptura, aplicând consecvent criteriul estetic. În *Istoria...* demersul critic vizează virtuțile artistice ale textului literar. Începând cu perioada veche criticul reține aspectele esențiale privind arta literară. Remarcă, spre exemplu, la Antim Ivireanu "un anume aer epic și un fel de retorică a oralității", iar *Cronica* lui Miron Costin este "un adevărat roman". Lui Ion Neculce îi recunoaște darul de a povesti și ia crea portrete, de a scrie în limbaj poetic.

În concluzie, Călinescu socotește că literatura veche "este un loc în care stau încă nenăscuți Eminescu și Creangă, Caragiale și Sadoveanu". Definind tradiția estetică a literaturii române, prin referirile la cultural-estetic, Călinescu are în vedere "înaintarea organică după legi proprii" a istoriei noastre literare. Tradiție nu înseamnă parțializare, ci integrare organică în modernitate. Cultivarea acestui spirit integral este caracteristica esențială în demersul critic din *Istoria...* "Literatura română, spune criticul, nu este rezultatul tardiv al unor influențe străine, ci al evoluției prin timp a unui organism unitar. Asemenea lui Lovinescu, G. Călinescu disociază esteticul de cultural, dar susține cu fervoare polemică importanța tradiției literare în procesul devenirii noastre spirituale. Spre deosebire de N. Iorga, el asimilează culturalul cu esteticul, respigând teoria lui Lovinescu despre desuetudinea celor vechi. Îmbinând cultul tradiției cu acela al valorilor estetice, Călinescu a încercat să reducă incompatibilitatea între tradiționalism și modernism, să reabiliteze tradiția din perspectiva modernității. Astfel, literatura veche și literatura contemporană sunt abordate dinspre Eminescu și Creangă, operele lor însemnând tradiție și înaintare organică spre modernism.

G. Călinescu s-a dorit un apărător al tradiției, dar nu un tradiționalist. Apărător al specificului național, prin demersul său despre tradiție în literatură, G. Călinescu nu se opune integrării europene și universale. Oferindu-ne o variantă nouă de lectură a operei lui Călinescu, criticul Mircea Martin scrie cu inteligență și talent despre un spirit erudit, un Sainte-Beuve sau un De Sanctis al literaturii noastre. G. Călinescu trăiește în paginile cărții ca un spirit mereu viu, ca o personalitate monumentală, proiectată în Absolut.



## GEORGE BACOVIA

de Mihail Petroveanu

Studiul lui M. Petroveanu, consacrat personalității lui George Bacovia, apare la București, în Editura pentru Literatură, anul publicării fiind 1969. Studiul încearcă să prezinte în cele mai complete date ale sale, creația și viața unui poet, deci este vorba de un parcurs monografic, prima parte ocupându-se de unele aspecte mai importante pentru operă din viața poetului, partea a doua tratând efectiv problematica poeziei bacoviene. **George Bacovia** este cel mai important studiu al lui Petroveanu, studiu care “extinde observații consolidate în legătură cu tehnica poetică bacoviană, văzută ca o ars combinatoria, manevrând un număr restrâns de cuvinte-simboluri și cu relațiile extrapoetice ale operei”.

Partea întâi este relativ scurtă, se întinde pe un capitol, **Un destin asumat**, și atinge momentele biografice care pot da suficientă lumină asupra unor aspecte din creația poetului. În primul rând, criticul remarcă la Bacovia o absență a nevoii de întoarcere “în părinți”, la originile cului, fapt remarcat și în poeziile sale. De asemenea, găsim în studiu date suficiente pentru a conchide că poetul a avut o adolescență frământată de impulsuri contradictorii, de teroarea față de spațiul închis ce va da mai târziu motivul poetic al “celulei cotidiene”. Influențele spirituale remarcate de critic în această perioadă sunt: Eminescu, în special, poeziile simboliştilor (Verlaine, Rimbaud, Mōréas, Jules Laforgue, Mallarmé, Verhaeren, Rollinat (de Nevrozele căruia se va lipi în mod deosebit) și Poe. Criticul prezintă momentul de debut al poetului cu poezia *Și toate*, în *Literatorul*, neuitând să precizeze, privitor la relațiile poetului cu simbolismul, că “se va considera un simpatizant de departe și nu un membru înregimentat, cu legitimație și frecvență”.

Partea a doua a cărții, cea mai întinsă, tratează, în primul rând, principalele trăsături ale originalității poetice bacoviene, mai întâi



raportându-le la curentul literar ce le-a generat (Bacovia și simbolismul) iar apoi analizându-le pe cele mai importante în chiar domeniul lor de manifestare, creația poetică (Universul poetic bacovian). Sunt menționate și unele filiații poetice între Eminescu și Bacovia, descoperite fie de critică de-a lungul vremii, fie de autorul însuși (Eminescu și Bacovia). Criticul nu uită apoi să amintească și principalele particularități ale stilului poetic (Ars combinatoria) pentru ca apoi să facă un scurt traseu critic, privitor la proza bacoviană (Un jurnal al eșecurilor: proza). Finalul studiului îl constituie un capitol despre ecourile poeziei în rândul criticilor (Bacovia, Bacovianism, Bacovieni) și unul despre ecourile în rândul criticilor (Bacovia în conștiința literară) și capitolul Bacovia astăzi.

M. Petroveanu, în analiza operei bacoviene, începe prin a remarca faptul că mai toate trăsăturile artei poetului aparțin mișcării simboliste și studiul le parcurge pe cele mai importante pentru edificare: repulsia față de filistinism, sentimentul de opoziție dintre artist și societate, climatul antiburghez, percepția orașului provincial ca sediul unei singurătăți iremediabile pentru poet, "motivul deprimării urbane", leitmotivele urâtului citadin (ploaia, cenușiul toamnei, desfrunzirea, corbii), percepția specifică a culorilor (nuanța, valorificată cu exces manieristic, pentru că, fiind mai muzicală decât tonurile nete, permite depășirea stadiului descriptiv al poeziei), natura (simbolistii opun naturii romanticilor, desprinsă de civilizație, o natură prelucrată de om), cultul florilor, cuvântul ca simbol sonor pentru simbolisti, muzica și nu pictura erau modelul suprem al poetului (este preluat principiul muzical al cuvântului, mai ales în interpretarea verlainiană), sentimentul morții. Și, concluzia este o întrebare ("În ce măsură este Bacovia simbolist?"), la care criticul a răspuns printr-o permanentă paralelă între curentul simbolist și fenomenul poetic bacovian.

În privința unei legături Eminescu-Bacovia, în plan poetic, înainte de-a avansa propria părere, criticul etalează principalele opinii pe această temă. Criticii care au glosat pe marginea unei asemenea idei sunt: Mihail Sebastian, care surprindea autenticitatea zbuciumului intern, particularitate lirică reperabilă la ambii poeți, cu oarecare exagerare,



apreciază Petroveanu; Șerban Cioculescu semnală prezența lipsită de amploare a ecourilor eminesciene în poezii ca: *Comedii în fond, Ca mâine*; A.E.Baconsky caută să demonstreze în ce măsură simplitatea și muzicalitatea bacoviană evocă stilul specific eminescian de a fi simplu și muzical, pe exemplele concrete: *Ca mâine, Ecou de romanță* care reia pe eminesciana *De ce nu-mi vii?*, *Regret*, ca prelungire a motivelor și tonalității eminesciene din *Pe lângă plopul fără soț*; N.Manolescu susține că Bacovia, în calitate de poet erotic și în special de autor de romanțe este tributar modelului eminescian. Petroveanu, la rândul lui, e de părere că filiația cu Eminescu se produce la Bacovia pe terenul cântecului așazis sentimental, de romanță eminesciană. Criticul surprinde și vagi puncte de contact cu critica eminesciană a femeii. De asemenea, subliniază faptul că la Eminescu și la Bacovia se manifestă reacții față de presiunea socială și repercursiunile alienării omului de lume și de sine, precum și viziunea timpului "măcinător" și "corolarul său, neantul".

Universul poetic bacovian este prezentat sistematic, pe motive poetice. Astfel, celula cotidiană, care este odaia, contribuie la sentimentul de înstrăinare a eului, de destrămare a lui până la inconsistența umbrei. Părerea criticului este că poetul apare ca prizonier al interiorului. "Ușa celei care e odaia e... fereastra". "Bacovia nu este un liric de interior, în sensul intimist și nici în acela al simbolismului". Infernul citadin presupune evident imaginea orașului bacovian respirând o dezolare meschină. Criticul respinge transformarea viziunii poetului într-una strict provincială și opinia după care orașul nu este pentru poet decât mahalaua. Imaginea orașului la Bacovia, spune criticul, este produsul amestecului dintre un peisaj familiar și altul halucinant, un decor cotidian și, în același timp, o regiune bizară. Deci, peisaj indeterminat. Bivalența naturii se remarcă, arată Petroveanu, prin anotimpurile dominante, toamna și iarna, prin prezența permanentă care dă senzația de exasperare și resemnare, a stihilor, prin lipsa zgomotelor ce duce la încremenire și tăcere. Golul prezentului și nostalgia viitorului definesc specificul timpului bacovian. Petroveanu consideră că timpul bacovian nu cuprinde noțiunea curentă a timpului, divizat în trecut, prezent și viitor. Vremea este regresivă, precipitând acțiunea forțelor descompunerii, timpul nu



permite altă perspectivă asupra vieții, decât aceea a neantului. Sentimentul trecutului, spune autorul, nu există, poetul nu posedă amintiri, întregul său efort se îndreaptă spre refularea amintirilor, spre uitare, iar viitorul "nu definește în accepția lui temporală ca o verigă în lanțul devenirii, ci ca o proiecție subiectivă, analogă visului". Sentimentul morții, precizează criticul, conturează moartea ca realitate goală, de orice speranță.

Erosul bacovian este considerat domeniul cel mai complex al liricii lui Bacovia. Femeia și fecioara sunt surprinse în ipostazele specifice unei poezii simboliste. Femeia apare ca punct fix de refugiu, ca ultimă speranță, prinsă în contururi vagi, abstract, palide. Fecioara este surprinsă ca mistuită de o suferință ce-și are o cauză precisă în sărăcie și ftizie. Criticul mai observă că semnalmentele morții iubitei sunt descrise cu detașare, impersonal. "Nici în sentimentul iubirii Bacovia nu găsește resursa tămăduitoare, terapia clasică a poetului. Senzația de neant covârșește ultima șansă de recuperare a vitalității". Obsesia eului generează o lirică a solitudinii și autorul arată că, la poet, singurătatea creează spaima și conștiința inferiorității. Bacovia nu înfruntă, ci evită lumea "dintre gratiile căreia nu se evadează".

Capitolul consacrat tehnicii poetice bacoviene surprinde, ca element principal, prin utilizarea descrierii, procedeul tocmai respins de estetica simbolistă. Dar descrierea bacoviană, spune autorul, păstrează nota specifică a simbolismului. Studiul trece apoi în revistă elementele procedeului la Bacovia: structura poeziei bazată pe juxtapunerea versurilor, astfel că fiecare idee poetică are independența sa proprie, nu se mai înlănțuie celorlalte, eliminarea epitetului, a verbului, chiar a părților de legătură indispensabile înlănțuirii noțiunilor, extrema raritate a figurilor de stil și în special a metaforei, folosirea doar a comparației, a refrenului, a leitmotivului și revenirea periodică a unei propoziții, părți de frază sau cuvânt, dar și jocul timpurilor verbale ale indicativului în conturarea timpului bacovian. Alte procedee poetice, surprinse de critic la Bacovia ar fi: procedeul discontinuității, ce dă impresia de panoramă poeziei, și versul-refren. Criticul remarcă și muzicalitatea poeziei bacoviene, trecând în revistă principalele instrumente muzicale prezente în poemele lui Bacovia (buciumul, talanga, țambalul, goarna,



flașneta, pianul, vioara și violina, lira și harfa etc.). În ceea ce privește cromatica, Petroveanu observă că aproape toate culorile la Bacovia sunt detașate de sursa lor, delimitând astfel o lume apăsătoare, închisă, fără perspective. Rostul culorii este de sugestie. Ca exemplu, autorul dă procedeul dispunerii contrastante a culorilor, roșu cu alb, de pildă, care suscită pornirea depresivă.

Proza, consideră Petroveanu, este un eșec la Bacovia. Sunt prezentate succint principalele volume de proză bacoviană: *Bucăți de noapte* și *Dintr-un text comun*. Autorul consideră că-n timp ce al doilea volum îl înfățișează pe Bacovia așa cum a fost, primul îl creionează așa cum ar fi vrut să fie. Procedeul este cel al poemului în proză. Criticul definește genul, apoi analizează felul acestuia arătând că, la Bacovia poemul în proză își subțiază substanța, cultivă notația de atmosferă vagă, pendulând între "sentimentalismul limfatic" și "nevroză". Poemul în proză se dizolvă "într-o proză poetizată prin rotiri de planuri, suspensii de frază". Impresia generală este de condei extenuat.

Capitolul **Bacovia, Bacovianism, Bacovieni** se ocupă de ecourile poeziei bacoviene în lirica noastră și cauza acestei răspândiri ar fi după autor faptul că Bacovia, ca și Eminescu, s-a confundat cu ideea de poet prin excelență. În continuare, Petroveanu enumeră, cu detalii critice argumentative, principalii poeți marcați de motivele liricii bacoviene: Demostene Botez, I.M.Rașcu, Adrian Maniu, Al.Philippide, Fundoianu, Ilarie Voronca, Sașa Pană, D.Iacobescu. Ultimele două capitole, **Bacovia în conștiința literară** și **Bacovia astăzi** se ocupă de modul receptării poeziei bacoviene, de atitudinea criticii față de această poezie. Se remarcă faptul că poetul se impune cu dificultate, datorită originalității liricii lui. Critica, la început reticentă (Lovinescu, Călinescu) sfârșește prin a-l asocia, în cele din urmă, cu numele scriitorilor moderni.

Studiul, în ansamblul lui, deși se caracterizează printr-o oarecare lipsă de adâncime a analizei, se remarcă totuși prin contribuția adusă la răspândirea unei poezii mai puțin gustate în mediile literare de la noi, la descifrarea anumitor detalii, insuficient sondate ale poeziei bacoviene. Demersul critic oarecum de suprafață este compensat de entuziasmul care însoțește acceptarea".



## G. IBRĂILEANU

de Mihai Drăgan

“Adevărata critică analitică, schițată hotărât de Maiorescu și slab reprezentată de Gherea a fost dusă mai departe, cu aspirații mereu mărturisite pentru critica completă, de Ibrăileanu”. Dacă Maiorescu a exercitat o puternică influență asupra unei strălucite generații de scriitori - marii clasici, grupați în jurul revistei *Convorbiri literare* - G.Ibrăileanu reeditează aceeași pedagogie literară asupra scriitorilor afiliați revistei *Viața românească*. Ideologia sa literară, îl situează alături de Maiorescu, Lovinescu, Călinescu.

Citind opera lui G. Ibrăileanu (*Spiritul critic în cultura românească, Scriitori și curente, Note și impresii, Studii literare*) avem imaginea unui analist lucid și delicat, a unui temperament febril, chinuit de demonul cunoașterii, a unui director de școală literară cu o profundă conștiință a responsabilității pentru destinul literaturii române. Monografia realizată de prestigiosul critic literar Mihai Drăgan ne propune o imagine relativ nouă a omului și a criticului G.Ibrăileanu, argumentând părerea lui Călinescu ce-l considera pe Ibrăileanu “cel mai de seamă continuator al spiritului maiorescian în latura lui etică”. El urmărește cu rigoare științifică ideea că pentru Ibrăileanu judecata estetică decide realizarea unei reale table de valori în literatură. Prețuirea vibrantă a tradiției autohtone și gustul marilor valori, consecvența în opinii și pasiunea organică pentru literatură, talentul extraordinar în exprimarea ideilor și demnitatea în rostirea adevărului, rămân semnele unei conștiințe critice de o valoare inestimabilă. Fiind deopotrivă teoretician literar, cutezător, istoric și critic literar, Ibrăileanu și-a format mai mult singur personalitatea studiind cu pasiune filosofia, estetica, psihologia, literatura, istoria, sociologia, pedagogia, având ca maeștri pe Sainte-Beuve, Taine, Paul Bourget, Faguet, Anatole France.



În capitolul al II-lea al cărții (*Idei critice și estetice*) Mihai Drăgan sintetizează părerile teoretice ale lui Ibrăileanu privind conceptul de critică și istorie literară, insistând asupra metodei critice. Precizând de la început faptul că la publicațiile *Evenimentul literar* și *Viața românească* s-a afirmat gândirea critică a lui Ibrăileanu, autorul monografiei urmărește interesul criticului pentru înțelegerea adâncă a specificului artei. În acest sens sunt evidențiate aspecte ale concepției criticului privind ideile literare: individualitatea artistului; raportul între realitate și ficțiune; relația între fond și formă în creația artistică. „Un scriitor nu e un aparat de fotografiat, el dă realitatea nu cum va fi fiind ea în sine, ci cum se oglindește în mintea sa”.

În spirit maiorescian Ibrăileanu consideră critica literară o știință al cărei ideal este critica estetică totală, cu implicații sociologice, psihologice, istorice, biografice. Definind actul critic, Ibrăileanu precizează; „a face critică literară este a face anatomia, fiziologia și etiologia operei de artă”. Demersul critic este în viziunea lui Ibrăileanu „o sinteză profundă de spirit istoric (situarea în timp și spațiu a scriitorului, analiza determinărilor de toate felurile) și analiză estetică”. Situându-se în rândul marilor critici moderni ai literaturii noastre, Ibrăileanu este „printre primii critici la noi și în Europa” al cărui ideal este critica completă, sau totală. Criticului adevărat i se cere gust, sensibilitate estetică, sinceritate, cultură și simpatie pentru creație. „Criticul de vocație este o personalitate care urmărește prin judecățile sale adevărul” (Mihai Drăgan). Se precizează astfel diferența dintre obiectivitatea criticului și subiectivitatea artistului. Asemenea lui E. Lovinescu, Ibrăileanu consideră critica o creație artistică, dar „în limitele strictului adevăr și nu al subiectivizării excesive”. El precizează: „Critica, rămânând științifică, are dreptul și datoria mai întâi de a judeca din punctul de vedere al unui anumit ideal (estetic și etic) și al doilea de a fi și a rămâne o artă”. În critica sa aplicată Ibrăileanu a fost consecvent acestor principii, acordând prioritate esteticului „opera literară fiind o operă de artă, considerația estetică primează și subordonează”. Observă că sociologia, psihologia și istoria sunt mijloace de analiză și nu scop.

Studiul *Creație și analiză* - capodoperă a criticii lui Ibrăileanu



- supune unor observații de esență teoria romanului. Fiind un magistral tratat de metodă, *Creație și analiză* "a dezvoltat unul din cele mai fundamentale capitole din teoria artei literare" (Paul Zarifopol). Socotind pe artistul creator un Demiurg, criticul revine la ideea despre creația literară ca "emanație a talentului, în afara căruia nu se poate vorbi de existența estetică a operei". Viața în roman este creată potrivit "viziunii artistice originale și a concepției scriitorului". Punctul de plecare al criticului și istoricului literar este opera ca realitate artistică.

Referirile la controversata problemă a "artei pentru artă" și a "artei cu tendință" scot în evidență situarea lui Ibrăileanu în sistemul estetic maiorescian prin necesitatea respectării autonomiei artei și a respingerii artei teziste. Dar artistul "cu sau fără voia sa exprimă în opera de artă și concepția sa asupra vieții", deci orice operă de artă are tendință. Criticul, însă, face o judecată de constatare: "noi constatăm că orice operă de artă are o tendință, nu o cerem în mod imperativ". Disociind sistematic, în linie maioresciană, între cultural și estetic, criticul pune accent pe valoarea interioară a operei, pe acel "sunet unic", pe "monada inexprimabilă", pe "inefabilul poetic". Finețea și forța interpretativă se deprind din portretele scriitorilor români și străini, grupate în volumele *Note și impresii*, *Scriitori români și străini*. Judecățile de valoare despre scriitori au fost preluate de criticii de mai târziu, probând se astfel viabilitatea lor.

Demersul critic realizat de Mihai Drăgan dezvăluie cu claritate caracteristicile individualității creatoare a scriitorilor. Astfel, Titu Maiorescu este "o natură de luptător, un aristocrat al gândirii, un european desăvârșit în zorii culturii noastre moderne". Ion Creangă "e un scriitor prin excelență popular și prin excelență epic; opera lui este epopeea poporului român. Creangă este un Homer al nostru". Criticul pune în valoare realismul basmelor, finețea stilului homeric, precum și universalitatea artistului, comparându-l cu Gogol și La Fontaine. Analizând opera lui Alecsandri, Ibrăileanu, asemenea lui Maiorescu, după ce subliniază valoarea inestimabilă a *Pastelurilor*, arată că valoarea lui Alecsandri rezultă din suprafața operei, din "multilateralitatea și universalitatea preocupărilor și activității sale, din rezolvarea tuturor



problemelor culturale și literare ale vremii sale”. În dramaturgia lui Alecsandri criticul găsește “accente precarageliene”. În viziunea lui Ibrăileanu Caragiale “este cel mai mare creator de viață din întreaga noastră literatură”. El “chintesențiază realitatea obiectivă, iar personajele sale sunt formule rezumative”. Edificator, în acest sens, este studiul *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale*.

În centrul preocupărilor de istorie literară a lui Ibrăileanu a stat Mihai Eminescu, criticul fiind cel mai mare eminescolog până la G.Călinescu. El propune o periodizare a studiului poeziei lui Eminescu și intuiește substratul filozofic al romanțelor, încercând și studiul valorilor expresive ale sunetelor, ale ritmului și măsurii versului (*Note asupra versului, Pe lângă plopii fără soț*). Criticul consideră că de numele lui Eminescu se leagă momentul crucial pentru întreaga noastră literatură. “O apariție aproape inexplicabilă în literatura noastră” Eminescu este sinteză creatoare superioară “bazată pe absorbirea fondului specific național”. “Fiind foarte național, este scriitorul nostru cel mai occidental. Este cel mai occidental, fiindcă este cel mai național”.

Înțelegând că un bun istoric este întotdeauna dublat de un bun critic, Ibrăileanu, în studiul de istorie literară *Spiritul critic în cultura românească* se preocupă de apariția și cristalizarea spiritului critic la noi. Obiectul cercetării îl constituie “asimilarea critică a influențelor și creația culturală pe baze autohtone”. Referindu-se la această carte G.Călinescu scria că “ea încântă intelectul și stârnește la gândire, fiind o adevărată dramă, ideologică, o capodoperă în felul ei, care a avut o înrâurire covârșitoare mai ales în sociologie”. *Spiritul critic...* “se constituie, implicit, ca un manifest ideologic fundamental pentru susținerea teoriei specificului național, a autohtonismului *Vieții românești*”.

Teoria specificului național face obiectul capitolului al III-lea, din cartea lui Mihai Drăgan, iar analiza ei se bazează pe ideea că pentru a realiza o cultură solidă pentru popor singura cale adevărată este crearea de valori spirituale pe baza specificului național. Această teorie a stârnit atitudinea polemică a lui E.Lovinescu, promotorul modernismului, a teoriei sincronizării literaturii cu Occidentul. Propunându-și să contribuie direct la ridicarea poporului prin literatură,



poporanismul literar promovat de G.Ibrăileanu vizează naționalizarea adâncă a artei și literaturii. În esență se continuă tradiția *Daciei literare*, a *Convorbirilor literare*, a unor idei maioreștiene și a ideologiei lui Miha Eminescu. G.Ibrăileanu a subordonat criteriul etnic criteriului estetic afirmând că "originalitatea unei literaturi o asigură caracterul ei specific național, dar nu luat ca entitate metafizică, ci riguros subordonat ideii de valoare artistică". El pledează, în același timp, pentru receptarea critică a celorlalte literaturi, căci "literatura unui popor trebuie să stea mereu în contact cu literaturile celelalte, să se cultive cu ajutorul lor, dar fără să fie o imitație a lor". Criticul conchide că literatura română se constituie ca o evoluție de la "imitație și slabă naționalizare (începutul secolului al XIX - lea) până la originalitate prin eliberare de modele și naționalizare prin influența spiritului popular", având ca rezultat apariția unor opere de valoare, care formează o tradiție literară independentă, busola cea mai sigură în dezvoltarea viitoare a creației artistice românești.





## **I. L. CARAGIALE**

de Șerban Cioculescu

Dintre scriitorii români Ion Luca Caragiale l-a preocupat în mod deosebit pe criticul literar Șerban Cioculescu. Despre viața și opera marelui nostru scriitor clasic s-au scris numeroase studii și articole, monografii (G.Călinescu, T.Vianu, Paul Zarifopol, Ștefan Cazimir, Florin Manolescu etc.) Șerban Cioculescu se numără printre exegeții principali ai vieții și operei lui Caragiale.

Apărută la Editura Tineretului, în 1967, micromonografia **I.L.Caragiale** este o carte de analiză și sinteză asupra activității literare a lui Caragiale, ca publicist, dramaturg, nuvelist și autor al genului scurt, creator al schiței în literatura noastră. Universul creației este reliefat prin referiri la momente semnificative din viața scriitorului, opera de față fiind un adevărat "microroman" în care eroul principal este scriitorul însuși, iar faptele relatate sunt operele create de-a lungul anilor. Viața socială, politică și culturală a perioadei în care a trăit scriitorul (sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea) este viu ilustrată în cartea lui Șerban Cioculescu, constituind un fundal necesar pe care este proiectată creația lui Caragiale. Este firesc să se procedeze astfel, dacă ținem seama și de concluzia, unanim



recunoscută, dar formulată de Garabet Ibrăileanu: "Caragiale este cel mai mare creator de viață și de oameni din literatura noastră".

Urmărind profilul spiritual al scriitorului în devenirea sa, criticul surprinde doar acele momente din viața scriitorului care au propulsat creația artistică, fiind mobilul evoluției literare spre capodoperele create. Unul din momentele din viața scriitorului cu reverberații puternice asupra operei este mediul familial în care s-a format scriitorul, care i-a inculcat pasiunea pentru teatru (cei doi unchi Costache și Iorgu Caragiale, au contribuit la întemeierea teatrului românesc, fiind actori, conducători de trupe teatrale și autori dramatici). I.L.Caragiale participă la spectacolele de teatru și urmează o perioadă cursurile de declamație și mimică ale unchiului său Costache de la Conservatorul din București, copiază texte dramatice, este sufleur și uneori actor în scenă: "astfel primește din fragedă copilărie, infuzia spectacolului și gustul de teatru, care va fi hotărâtor în destinul său scriitoricesc". Dascălul său de la Ploiești, Basil Drăgoșescu, evocat cu pioșenie de Caragiale, a constituit o prezență benefică pentru scriitor: "în trei ani m-a învățat, cu litere străbune, româneasca toată câtă o știu până-n ziua de azi". Criticul susține că: "Acuratețea scrisului, atât în sensul ortografic, cât și în accepția grijii stilistice, a deprins-o de la acel mare educator".

La Ploiești scriitorul este martor la evenimentul politic ce a forțat abdicarea la 11 februarie 1866 a lui Alexandru Ioan Cuza. "De mici, notează criticul literar, primeau ploieștenii antegustul înșelăciunii politice și al măsluirii sufragiului universal". Mai târziu, în 1870, Caragiale participă direct la un eveniment politic senzațional - campania electorală pentru alegerea consiliilor comunale și județene. "Furia populară împotriva guvernului se canalizează, în cursul primăverii, într-o mișcare antidinastică, în care se pare oă ar fi fost amestecați și conducătorii partidului liberal, aceiași care cu patru ani înainte contribuiseră la răsturnarea domnitorului Cuza și la aducerea în țară a prusacului Carol de Hohenzollern".

Contactul direct cu viața politică și socială din Ploiești, mai târziu din Capitală, va fi cu siguranță sursă benefică pentru schițe și pentru teatru. (Vezi în acest sens schițele *Boborul*, *Telegrame*, *Tempora*,



*Atmosferă încărcată, Situațiunea*; piesele de teatru: *Conul Leonida față cu reacțiunea*, *O scrisoare pierdută*). Activitatea publicistică, de la meseria de corector, la aceea de redactor și conducător de publicație, n-a fost numai un mijloc de existență, ci i-a servit "poate ca interludiu pentru a-și face mâna ca gazetar, înainte de a îndrăzni să publice literatură". Dintre publicațiile la care a colaborat amintim: *Ghimpele*, *Convorbiri literare*, *Unirea democratică*, *Alegătorul liber*, *Națiunea română*, *Timpul*, *Seara*, *Evenimentul*, din Iași, *Adevărul* și *Drapelul*, din București. A condus *Claponul* și *Calendarul Claponului* (reviste umoristice unde publică știri, cronici politice, anecdote ce vor prefigura scene și prototipuri ale eroilor din comedii și din schițe); *Moftul român* (1893) - în care se regăsește ironia și satira din comedii și schițe.

La a XV-a aniversare a Junimii, ținută la Iași, 1879, Caragiale citește prima sa comedie originală *O noapte furtunoasă sau numărul 9*, cu care "se deschide în teatrul românesc o eră nouă". În toamna următoare "Caragiale citește la seratele lui Maiorescu... *Conul Leonida față cu reacțiunea*, la seratele Junimii Caragiale fiind unul dintre animatorii conversației". "Debitează anecdote, întâmplări umoristice reale, cuvinte de spirit, calambururi". "Mari discuții gramaticale au loc în redacția *Timpului* între Eminescu, Slavici și Caragiale". În această atmosferă literară se pregătește drumul spre marea capodoperă a dramaturgiei românești *O scrisoare pierdută*, a cărei primă reprezentare a avut loc pe scena Teatrului Național din București, la 13 noiembrie 1884.

În cadrul Junimii și la revista *Convorbiri literare* s-a afirmat pregnant personalitatea creatoare a lui Caragiale, sub pavăza spirituală a mentorului acesteia, Titu Maiorescu. Oroarea față de compromisurile vieții publice, față de "putregaiul moral și material" pe care le-a descoperit în viața Bucureștiului, l-a determinat să părăsească publicistica. În curând ocupă diferite posturi: inspector-achizitor la societatea de asigurare Dacia-Română, revizor școlar pentru județele Suceava și Neamț, o modestă funcție la fabrica de tutun Belvedere din București. Obține Direcția generală a teatrelor, devine apoi negustor, deschizând, pe str. Sfântul Nicolae din Șelari, la nr.2, berăria academică. Ulterior îndeplinește funcția de registrator clasa I în administrația centrală a



regiei monopolurilor statului etc. A cunoscut, astfel, diferite categorii sociale, oamenii din preajmă și pulsația vieții, pe care o va "pune în scenă" în *Momente și schițe*, în 1901. I se refuză premiul Academiei, dar este sărbătorită activitatea sa literară, desfășurată de-a lungul a 25 de ani. Adulat de prieteni, dar și contestat de dușmani, Caragiale este învinuit de plagiat de către un oarecare publicist și foiletonist literar, Caion. În proces, Delavrancea demonstrează, apărându-l pe Caragiale, că nu există nici autorul și nici piesa în limba maghiară, pe care ar fi plagiat-o Caragiale în drama *Năpasta*. Dezgustat, autorul părăsește Bucureștiul, dorind să se stabilească în Ardeal (la Brașov, Sibiu sau Cluj), dar nu reușește și, după o călătorie în Apusul Europei, se stabilește la Berlin. De aici urmărește viața politică și culturală a țării. Indignat în urma represaliilor din timpul răscoalei țărănești din 1907, Caragiale scrie la Berlin articolul-rechizitoriu *1907 din primăvară până-n toamnă*.

Analiza operelor reprezentative din creația literară a lui Caragiale vizează atât aspectele vieții social-politice și morale surprinse de autor, care "a văzut monstruos și a simțit enorm", cât și particularitățile artei scriitorului. Investigația se desfășoară în profunzime și pe domenii de activitate literară. Prima piesă, *O noapte furtunoasă* apreciată elogios de Titu Maiorescu, sub presiunea presei este ostil întâmpinată, "autorul este fluierat, huiduit și amenințat cu bătaia". Cu toate acestea i se recunoaște capacitatea scriitorului de a "prinde caracterul tipic realist al eroilor" și "al situațiilor". "Premiera *Scrisorii pierdute*, ne spune criticul, a fost un adevărat triumf, este recordul repertoriului național, după cincizeci de ani de teatru românesc". Autorul concluzionează că aici "nu mai este vorba de un colț de periferie bucureșteană, cu mentalitatea și pretențiile ei, ci de întreg sistemul nostru politic, de acum optzeci de ani, de politicianismul claselor dominante, cu cinismul metodelor electorale și cu nesinceritatea vieții publice".

*Comedia D-ale carnavalului* pune în scenă aspecte ale periferiei bucureștene, cu limbajul și moravurile ei specifice, fiind "o comedie a măștilor, adică a nesincerității". Surprinzând reacția publicului și a presei la spectacolul dramatic, Șerban Cioculescu reține că drama *Năpasta* a fost primită fără entuziasm, "Critica îi recunoaște meritele stilistice,



dar îi contestă adevărul psihologic și valabilitatea temei, imputându-i autorului de a se fi lăsat influențat de atmosfera teatrului rusesc și mai ales de *Învierea* lui Tolstoi". În ceea ce privește nuvelistica, autorul acestei cărți reține contribuția lui Caragiale la dezvoltarea nuvelei realist-psihologice. Nuvela *O făclie de Paște* "este considerată cea dintâi mare nuvelă psihologică din literatura română", iar *În vreme de război* reliefează un destin tragic, acela al lui Stavrache, bântuit de obsesia reîntoarcerii fratelui său Iancu, datorită căruia își va pierde averea. Din aceeași familie artistică face parte și nuvela *Două loturi*, care urmărește dezechilibrul moral al eroilor sub imperiul neomenos al hazardului. Dintre nuvelele fantastice, cea mai bună, precizează criticul, este *La hanul lui Mânjoală*. Fantasticul aici are caracter magic.

Momentele și schițele completează lumea evocată în comedii. Criticul accentuează legătura lor cu dramaturgia, atât prin zugrăvirea veridică a scenelor tipice de viață, cât și prin portretele create. Schițele sunt grupate tematic astfel: imaginea societății înalte (*Five o'clock; High life*); familia burgheză (*Un om cu noroc; Cadou; Diplomație; Mici economii*); educația (*Vizită; Domnul Goe*); școala (*Triumful talentului; Lanțul slăbiciunilor*); administrația (*Urgent...; Inspecțiune*); justiția (*Justiție; Art.214*); politica internă (*Telegrame; Tempora*); politica externă (*Atmosferă încărcată; Situațiunea; Boris Sarafoff*); presa (*Reportaj; Ultima oră*) etc. Șerban Cioculescu este de părere că prin volumul *Momente...* "arta prozatorului atinge apogeul măiestriei, în fixarea caracterului întregii societăți române, de pe întreaga scară ierarhică". Analizând arta lui Caragiale de a crea tipuri vii, criticul se referă la umorul și ironia stilului, la factura specifică a comicului și la forța creatoare a limbajului artistic. Opera lui este o sinteză de gest și de limbaj, Caragiale fiind un "artist genial al cuvântului". Creator de tipuri și de limbă literară, Caragiale este un scriitor realist-critic, un observator profund al oamenilor și al vieții.

Mare admirator al clasicilor antici și moderni, al moraliștilor francezi și al realismului contemporan, traducător, cronicar literar, eseist, prozator și dramaturg, Caragiale este un clasic al literaturii române. Ș.Cioculescu ne oferă imaginea totală a unuia din cele mai înalte spirite românești.



## INCURSIUNI ÎN LITERATURA ACTUALĂ

de Ion Simuț

Ceea ce cucerește este imaginea personală asupra literaturii române, stilul care alunecă de la alegorie (care o face să fie citită, parțial, ca opera beletristică), la judecata de valoare drastică, sinceră și spontană. Relația dintre cele două atitudini se stabilește prin ironie, semnul unei conștiințe dramatice care încearcă să descopere adevărul într-un moment de ruptură.

Prima secțiune, **Cele patru literaturi** este o imagine sintetică a operei care exprimă convingerea că e necesară o "istorie a fenomenului estetic din perspectiva eșecurilor, a dezastrului pe care l-au acuzat literaturii ideologia comunistă și cenzura diabolică".

Ion Simuț trece în revistă două tendințe extreme în evaluarea literaturii din perioada comunistă: una care vede un "pustiu întristător din care nimic n'a mai putut fi păstrat" și la care constată o diversitate semnificativă de adaptări, de contorsionări și devieri ale expresiei artistice, concretizate în valori "totuși acceptabile și rezistente".

Punctul de vedere al autorului este că "literatura perioadei comuniste trebuie neapărat cercetată și definită în raport cu puterea politică, așa cum a fost de fapt constrânsă să existe".

Domnia sa distinge patru literaturi:

1.Literatura oportunistă, literatura de partid, conformă dogmelor propagandistice, cu o evoluție de la A.Toma și M.Beniuc la Adrian Păunescu și Corneliu Vadim Tudor. În capitolul deschis acestei literaturi sunt surprinși următorii scriitori, într-un subcapitol cu un titlu care rezumă și relevă atitudinea autorului.

2.Literatura subversivă, creație a epocii Ceaușescu, ce "și-a perfecționat strategiile estetice" după 1965; este o deviație de la linia oficială, "mascată de metafore și parabole, un fel de protest abia schițat,



o dizidență pe jumătate sau pe sfert, atât cât permitea cenzura”.

Sunt incluși: Marin Preda - O prezență continuă, Ion Caraion - Sarcasm și ideal, D.R.Popescu - Un prozator dificil?, Augustin Buzura sau romanul conștiinței etice, Mihai Sin - Ierarhii politice și ierarhii cotidiene, Fantezia satirică a lui St.M.Găbrian, N.Steinhardt - Destinul unei cărți, cartea unui destin.

3.Literatura dizidentă, cu o “atitudine deschis opoziționistă față de puterea comunistă”; este radical contestatară. Este o literatură scrisă în condiții de libertate deplină și are o individualitate aparte față de ceea ce se scria în țară. Acest tip de literatură nu este nici pe departe omogen.

Începuturile dizidenței: Victor Valeriu Martinescu, O instanță morală: Virgil Ierunca, Un exercițiu al speranței: Paul Goma, Moartea unui tânăr cărturar: Ioan Petru Culianu.

4.Literatura evazionistă “tatonează căile estetismului”, indiferentă la problemele politice și abstrasă din actualitate.

V.Voiculescu - Un isihast în plin secol XX, Doi poeți de la Steaua (Aurel Gurghianu, Aurel Rău), Cercul literar de la Sibiu (I.Nêgoițescu, Ovidiu Cornel Regman, I.D.Sârbu), Edgar Papu - Filosofia culturii în universul literar, Ștefan Bănuțescu - Arhitectura povestirilor și estetizarea mitului, George Bălăiță - Obiectivismul ironic al eticii, Proza intelectualismului ironic și artist (Paul Georgescu, Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Norman Manea, Mircea Ciobanu, Costache Olăreanu, Modest Morariu), Nicolae Manolescu sau utopia cărții, Eugen Simion - Un mod de a gândi literatura, Valeriu Cristea - Critica - o formă de iubire, Gheorghe Grigurcu și existența poeziei, Alex.Ștefănescu - Exercițiul constant al ironiei, Eugen Uricariu - Pretextul istoric.

În Ierarhia valorilor - într-o perpetuă actualitate, după ce apreciază că “nimic nu este dat pentru totdeauna”, că orice “capodoperă este capabilă de o regenerare continuă a sensurilor sale”, că “roșul criticii nu poate fi imaginat în afara unor acțiuni literare cu putere de influență asupra configurației valorilor”, după ce invocă autoritatea antică ce a transmis o listă de zece oratori antici, Ion Simuț riscă câte



o listă de 10 nume și 10 opere literare ca fiind "cele mai importante, capabile să intre într-un dialog european al valorilor".

Pentru poezie propune pe: Ioan Alexandru (*Poeme*, 1970), A.E.Baconsky (*Cadavre în vid*, 1969), Cezar Baltag (*Poeme*, 1981), Ion Caraion (*Lacrimi perpendiculare*, 1970), Leonid Dimov (*ABC*, 1973), Ștefan Augustin Doinaș (*Alfabet poetic*, 1978), Gellu Naum (*Poeme alese*, 1974), Marin Sorescu (*Drumul*, 1984), Nichita Stănescu (*Starea poeziei*, 1975), Vasile Voiculescu (*Ultimele sonete...*, 1964).

Pentru proză propune pe: George Bălăiță (*Lumea în două zile*, 1975), Ștefan Bănuțescu (*Iarna bărbaților*, 1965), Nicolae Breban (*Bunavestire*, 1977), Augustin Buzura (*Refugii*, 1984), Mircea Eliade (*Noaptea de Sânziene*, 1971), Paul Goma (*Din calidor*, 1989), Vintilă Horia (*Dumnezeu s-a născut în exil*, 1960), Radu Petrescu (*Matei Iliescu*, 1970), Marin Preda (*Moromeții*, 1955, 1967), Mircea Horia Simionescu (*Seria ingeniosului bine temperat*, 1969, 1983).

Pentru critica literară propune pe: Sorin Alexandrescu (*William Faulkner*, 1969), Valeriu Cristea (*Dicționarul personajelor lui Dostoevski*, 1983), Nicolae Manolescu (*Arca lui Noe*, 1980, 1983), Adrian Marino (*Hermeneutica ideii de literatură*, 1987), Mircea Martin (*George Călinescu și complexe literaturii române*, 1981), Liviu Petrescu (*Romanul condiției umane*, 1989), Ion Pop (*Jocul poeziei*, 1985), Lucian Raicu (*Reflecții asupra spiritului creator*, 1979), Eugen Simion (*Întoarcerea autorului*, 1981), Mihai Zamfir (*Imaginea ascunsă. Structura narativă a romanului proustian*, 1976).

În secvența a treia, *Trasee în diagonală*, Ion Simuț propune o clasificare după *Estetica* lui Tudor Vianu, care oferă un criteriu axiologic de diferențiere, clasic, oarecum vetust, dar eficient: raportul dintre conținut și formă.

Distinge, deci: I. Opere interesante sau teziste: 1. Romanul istoric; 2. Romanul actualității - a) Romanul politic; b) Romanul rural; c) Romanul mediului industrial; d) Realismul cotidian. (Există și alte două tipuri de roman, absente din literatura contemporană: 1. Romanul filosofic; 2. Romanul religios); II-III. Opere de virtuozitate în care se disting trei tendințe: 1. Estetismul; 2. Intellectualismul ironic;



3. Experimentalismul; IV. Opere simbolice cu "esență poetică, refuzul univocității și cultivarea sensului multiplu".

În **Valori, caracteristici și tendințe ale criticii actuale**, emite câteva concluzii interesante: 1. Efervescența publicistică a criticii impresioniste cuprinde cea mai mare parte a forțelor literare; 2. Predomină critica estetică valorizatoare, de tradiție și intransigență maioresciene; 3. Critica literară românească are mulți călinescieni care se cred lovinescieni; 4. Prestigiul criticii cu metodă este umbrit de vedetismul criticii de talent.

În secțiunea a patra, **Starea literaturii după 1989**, Ion Simuț își permite câteva ipoteze la fel de credibile: 1. Poezia va fi religia unei secte din ce în ce mai restrânse; 2. Va crește interesul pentru "Literatura mărturisirilor, experiență, confesiune, autenticitate"; 3. Va crește interesul pentru "sertarul cu jurnale, jurnalul cu sertare".

Ion Simuț încorporează în literatura română literatura exilului, căci literatura română este "fără granițe și fără separație".

**Incursiuni...** se încheie cu interesantul capitol **Criza culturii. Posibilități de regenerare**, prin care literatura română este proiectată în cultură, în universal, în veac. Criza culturii este o maladie a epocii actuale care a depășit granițele dintre Est și Vest.

După Ion Simuț, resursele regenerării sunt trei: 1. Resurecția spiritualului; 2. Dezvoltarea premiselor postmoderniste; 3. Reformularea principiilor autenticității.



## INTRODUCȚIE LA DACIA LITERARĂ

de Mihail Kogălniceanu

Perioada pașoptistă marchează în contextul general al literaturii române afirmarea primilor noștri scriitori moderni, la care o însemnată contribuție a avut neîndoiește curentul literar format în jurul revistei *Dacia literară*. La 30 ianuarie 1840, din inițiativa cultural-artistică a lui Mihail Kogălniceanu, apare la Iași revista aceasta, inițial cu scopul de a înfățișa aspecte din viața românilor de pretutindeni. Ea își propune să atragă colaborarea scriitorilor din toate ținuturile locuite de români, reiterând teritoriul fostei Dacii. Astfel ia ființă titulatura simbolică a revistei. Din nefericire, însă, după numai trei numere, cuprinzând lunile: martie, aprilie și mai 1840, revista este suspendată. Drept cauză s-a invocat atitudinea de nesupunere față de stăpânire a redactorului-șef. Dar, în principal, interzicerea apariției revistei după primele trei numere s-a datorat faptului că în paginile ei au fost tipărite fabulele aluzive ale lui Alecu Donici, nuvelă *Alexandru Lăpușneanu*, de Costache Negruzzi, al cărei subiect se prea poate să nu fi fost agreat de stăpânire și mai ales poezia cu caracter revoluționar a lui Grigore Alexandrescu, *Anul 1840*.

Locul distinct al revistei *Dacia literară* în cadrul presei literare românești este obținut înainte de toate prin articolul-program *Introducere*, din întâiul număr al revistei. Autorul, Mihail Kogălniceanu, socotit mentorul generației pașoptiste, un scriitor vizionar, un “mesianic pozitiv”, dacă îl cităm pe G. Călinescu, încearcă să fixeze prin acest program direcțiile principale care vor sta la baza orientării viitoare a literaturii noastre. Este momentul începutului maturității artistice în literatura română, precum și al cristalizării conștiinței unității culturale. Se creează prin acest program, atunci de o importanță capitală, astăzi devenit celebru, un fundament teoretic de la care pornesc majoritatea creațiilor literare ale etapei respective.



La începutul articolului, redus ca întindere, dar încărcat cu idei, Kogălniceanu aduce omagiul său inițiatorilor presei românești. Îi pomenește pe domnul Racoccea, translator român în Lemberg, și pe domnul Z.Karkaleki, din Buda, și încercările lor de a scoate foi în limba română, în 1817 și 1872. Desigur, elogiul este în primul rând adus lui Heliade Rădulescu și lui Asachi, cei care au fondat revistele *Curierul românesc* în București și *Albina românească* în Iași, aceasta din urmă fiind cronologic anterioară. Kogălniceanu își afirmă dorința de a continua eforturile lor, bineînțeles pe o treaptă superioară, evitându-le greșelile. Ceea ce le reproșează predecesorilor, însă delicat, plin de tact, este provincialismul, pe de-o parte, și, într-o oarecare măsură, faptul că politica le ocupă mai mult de jumătate din coloanele revistelor. *Dacia literară* își fixa ca țel în exclusivitate literatura, suprimând cronica de actualitate și rubricile de informații politice, spre deosebire de revistele *Albina românească* și *Curierul românesc*.

În opinia lui Mihail Kogălniceanu, poporul nostru nu apucase încă să se impună prin unitate culturală sau politică și din pricină că producțiile literare, la fel ca și revistele din Moldova, Muntenia sau Transilvania (sunt citate și altele pe lângă *Albina românească*, *Curierul românesc* și *Gazeta de Transilvania*), continuă să aibă o coloratură locală. În acest sens, *Dacia literară* va tinde să facă abstracție de loc, să fie o foaie românească inserând producții literare românești din orice parte a vechii Dacii. Totodată, pledează pentru ideea unității culturale a tuturor românilor: "Literatura are trebuință de unire, iar nu de dizbinare; cât pentru noi dar, vom căuta să nu dă cea mai mică pricină din carea s-ar pute isca o urâtă și neplăcută neunire. În sfârșit, țalul nostru este realizarea dorinței ca românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți". De asemenea, sunt combătute polemicile sterile, acele discuții care s-ar putea preschimba în vrajbe. Urmarea este receptarea foarte bună a revistei de către publicul cititor, așa cum, de altfel, o prevede, la un moment dat, în cuprinsul articolului, Mihail Kogălniceanu.

O altă idee de primă însemnătate desprinsă din articolul *Introducere*, definitoriu din punct de vedere programatic pentru orientarea de la *Dacia literară*, o reprezintă accentul pus pe spiritul critic, ce se va



evidenția mai apoi la junimiști. Pașoptismul, pentru întâia oară în literatura română, manifestă o conștiință critică. Iar pe Mihail Kogălniceanu l-am putea numi întemeietorul spiritului critic: "Darul de căpetenie al lui Kogălniceanu e de a fi avut spirit critic, atunci când lumea nu-l avea; și de a-l fi avut în formă constructivă, ardentă, fără sarcasm steril". Așadar, se încheiase faza neagră a indulgențelor tacite, a aprobărilor pline de bunăvoință.

Unul din criteriile care se vor avea în vedere în ceea ce privește separarea lucrului bun de cel rău, subliniază autorul articolului, este obiectivitatea. Ținta criticii nu va fi scriitorul, ci opera sa. Sub raportul conținutului criticii, Mihail Kogălniceanu este "un tradiționalist și un teoretician al specificului național", iar aprecierile sale din *Introducere* tind să-l definească drept un critic al ideilor generale, precursor al lui Titu Maiorescu.

Principalul merit al programului publicat în primul număr al revistei *Dacia literară* îl constituie faptul că se afirmă aici cu pregnanță necesitatea creării unei literaturi naționale. Acest lucru este subliniat îndeosebi prin promovarea conceptului de originalitate națională în literatură. Originalitatea este socotită însușirea de căpătâi a unei literaturi, iar Kogălniceanu sugerează ilustrarea ei prin atașarea scriitorilor la sursele naționale de trecut istoric, folclor, la realitățile autohtone: "Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitorești și poetice, pentru ca să putem găsi și la noi subiecturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm de la alte nații". Prin urmare, aspirația spre originalitate devine o coordonată majoră a creației artistice. Nu mai este necesar să argumentăm actualitatea acestei opinii vizionare a îndrumătorului cultural Mihail Kogălniceanu, care preconiza că literatura noastră se va afirma în lume înfățișând faptele eroice și obiceiurile pitorești din viața poporului.

Însemnătatea programului *Daciei literare* în primul rând rezidă în ceea ce aduce nou și în acest sens esențială este susținerea directivei naționale și populare în literatură, precum și orientarea scriitorilor spre cultivarea unei literaturi originale. Pe de altă parte, importanța articolului



reiese și din ceea ce corectează prin el autorul. Astfel, Kogălniceanu se deosebește de Ion Heliade Rădulescu, arată Paul Cornea, prin: "recomandarea inspirației naționale și denunțarea confuziei săvârșite de acesta între traduceri și scrieri originale. Dar, dincolo de orientarea tematică pe care o preconizează, Kogălniceanu întrevede și o altă sarcină prezentă: de a pune o stavilă în calea invaziei de maculatură, de a cerne grâul de neghină, de a promova valorile veritabile, disociind între intenție și faptul obiectiv al creației". Mihail Kogălniceanu combate cu vehemență imitațiile și traduceri mediocre din tot felul de literați obscuri ori glorii efemere ale modei din Occident, care au invadat literatura noastră: "Dorul imitației s-a făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul național. Această manie este mai ales covârșitoare în literatură. Mai în toate zilele ies de sub teasc cărți în limba românească. Dar ce folos! că sunt numai traducții din alte limbi și încă și acele de-ar fi bune. Traducțiile însă nu fac o literatură. Noi vom prigoni cât vom pute această manie ucigătoare a gustului original, însușirea cea mai prețioasă a unii literaturi. (...) Foaia noastră va primi cât se poate mai rar traduceri din alte limbi; compuneri originale îi vor umple mai toate coloanele".

În finalul articolului *Introducere* este prezentată succint organizarea revistei *Dacia literară*. Ea a fost concepută sub forma a patru părți cuprinzând: compuneri originale, articole din celelalte jurnale românești, recenzii și în ultima parte, numită *Telegraful Daciei*, înștiințări despre cărțile noi, despre adunările învățaților români, despre literaturii Daciei și altele.

Eficiența acestui program, care urma să aibă un ecou larg în literatura noastră, se datorează neîndoielnic marii puteri de sinteză și previziune a mentorului. Mihail Kogălniceanu a fost, din punct de vedere teoretic, întâiul program literar promovând principiile estetice ale romantismului, care, ca și acela alcătuit de George Bariț în 1839 și publicat în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, a contribuit substanțial la crearea unui fundament pentru dezvoltarea viitoare a literaturii române.



## IOAN SLAVICI

de Pompiliu Marcea

Cartea a apărut în trei ediții, una franceză (1967) și două românești (1967 și 1978). Ultima ediție aduce la zi **Bibliografia** și adaugă câteva precizări de ordin stilistic. Studiul este scris într-o manieră tradițională a monografiei critice de la noi, conținând premisele fundamentale ale unei cercetări despre Ioan Slavici. Prefața e scurtă, subliniază caracterul paradoxal al poziției lui Slavici în orizontul criticii literare: puțin studiat, el a lăsat totuși multe mărturii despre sine (*Fapta omenească, Lumea prin care am trecut, Închisorile mele, corespondență*). Viața i-a umbrit opera. Principala greșeală care i se reproșează lui Slavici este poziția lui față de actul Unirii Transilvaniei cu România. Împotriva tendinței maghiare de emancipare și de înglobare a Transilvaniei, Slavici este un supus fidel al împăratului austriac. El pledează pentru autonomia Ardealului în cadrul Imperiului și vede unitatea realizabilă numai pe plan cultural. Scriitorul își păstrează convingerile toată viața, fără să țină seama de condițiile istorice și politice, nu-și schimbă părerea nici în timpul primului război mondial. Această aparentă încăpățănare este justificată structural la Slavici.

P. Marcea argumentează această propoziție în partea despre viața lui Slavici, analizând formația scriitorului în mediul tolerant al Siriei, apoi la școli în care se vorbeau limbile maghiară și germană și la Viena, capitala Imperiului. Criticul încearcă să răstoarne prejudecăți, cum ar fi aceea a inculturii lui Slavici, expunând documentat momentele pregătirii sale intelectuale. Lecturile lui filosofice, dispoziția tolerantă moștenită din familie, constituția plăpândă și temperamentul calculat și introvertit concură în a-l face pe Slavici dușmanul violenței de orice natură. Adeptul căutării armoniei în toate actele existenței, Slavici este totodată un spirit moralizator, care nu-și îndepărtează ușor convingerile.



De-a lungul vieții sale, consecvența cu sine însuși i-a fost remarcabilă, expunându-l unei rigidizări în cadrul unor poziții absolute și inadaptabile împrejurărilor. Vocația moralizatoare se leagă direct de cea de dascăl, dictând atitudinea optimistă a lui Slavici, convins că pentru cel ce acționează în conformitate cu legea morală nu există umbre pe drumul vieții. Pompiliu Marcea expune, fără să problematizeze, atitudinea lui Slavici în familie, prietenia lui cu Eminescu și Caragiale, rolul lui în serbarea de la Putna, rolul foarte important de mentor al Tribunei sibiene și relația cu Junimea.

În discutarea concepției artistice a scriitorului șirian, se insistă asupra anticalofiliei și a pledoariei pentru autentic. Slavici reprezintă realismul popular lăudat de Maiorescu, anticipând sămănătorismul, dar și depășindu-l pentru că-i lipsea idilismul. Dispoziția clasică este programată la autorul Marei, manifestată inclusiv prin refuzarea scepticismului, dar lipsită de rigiditate, căci Slavici folosea normele clasice pentru a-și servi opera și nu invers. În general, opera lui a fost creată cu finalitate pragmatică pentru a aduce o învățătură morală, Slavici nefiind adeptul artei gratuite. Obiectivitatea lui nu înseamnă însă naturalism, scriitorul concepându-și arta ca pe o transfigurare (nu imitare) a realității, cu scopul de a sensibiliza cititorii, transfigurare care respectă întocmai tripla valoare a kalokagathiei (bine, frumos, adevăr).

În continuare, P. Marcea trece la analiza operei propriu-zise, pe capitole, într-un stil expozitiv, cu accent pe decalajul valoric între piesele operei lui Slavici. Partea consacrată povestirilor cercetează raportul cu folclorul, atmosfera poveștilor, modul lor de compunere și criticul ajunge la concluzia că Slavici inovează mai puțin decât Eminescu sau Creangă în acest domeniu. Se continuă cu o parte dedicată teatrului. Slavici era convins că are vocație dramaturgică, în special comică, gen în care a creat *Fata de birău*, *Toane sau vorba de clacă* și *Polipul unchiului*. A scris și două drame istorice: *Gaspar Grațiani* și *Bogdan Vodă*. Cu tot entuziasmul lui pentru piesele create, Slavici nu reușește în teatru pentru că explică prea mult și nu stăpânește tehnica împingerii înainte a conflictului prin duelul verbal. Tendința moralizatoare a scriitorului scade veridicitatea personajelor lui și implicit interesul



pentru ele. Partea consacrată nuvelistului Slavici este amplă, acesta fiind genul în care el a creat capodopere. P.Marcea merge pe linia aprecierilor lui G.Călinescu, discutând cele mai bune producții ale lui Slavici din volumul *Novele din popor*. Se discută despre spațiul rural ca mediu al nuvelor, despre realismul scriitorului și pătrunzătoarea lui analiză psihologică, se subliniază valoarea de document etnografic. Slavici este încadrat pe prima treaptă a seriei scriitorilor ardeleni. P.Marcea intuiește încărcătura emoțională a atmosferei slaviciene, aceea patimă mocnită care va face obiectul interesantelor observații ale lui George Munteanu din *Istoria literaturii române*.

Un nou capitol este închinat romanelor lui Slavici, care sunt prezentate mai mult ca documente ale creației scriitorului, cu excepția *Marei*, de o valoare certă. Observațiile despre limbă și stil care încheie analiza au drept scop îndepărtarea unor opinii mult vehiculate în critică și afirmând că stilul săracăcios și greoi al lui Slavici este o dovadă a slabei cunoașteri a limbii române, Pompiliu Marcea aduce contraargumentul valoros că Slavici era în Ardealul timpului său un pionier pe terenul limbii dezbrăate de etimologism și interesul lui nu era să construiască frumos, ci solid. Fiecare cuvânt are un rol de întemeiere și repetițiile servesc la comunicarea acelei tensiuni nedesluite și profunde care străbate marea creație a lui Slavici.

În capitolul intitulat *Profil*, P.Marcea concluzionează că Ioan Slavici deschide o serie bogată în proza românească, serie unde se înscriu ardeleni, dar și scriitori din Principate. Mesajul operei lui Slavici este acela al unei lumi până atunci netranspuse în literatură, pe care el o ridică la clasicitate în zona de mare forță artistică a operei sale.



**ION AGÂRBICEANU**

de Mircea Zăciu

Critic format la școala clujeană, Mircea Zăciu se distinge în peisajul literaturii contemporane printr-un studiu monografic, detaliat, consacrat personalității lui Ion Agârbiceanu. Principalul deziderat după care se conduce pe tot parcursul studiului de față, este dorința de a formula, pe lângă pagina de analiză a fenomenului literar și “un protest la adresa scării de valori axate, conform unui reflex snob pe opoziția dintre centrul și periferia literară”. Acesta este cazul literaturii lui Agârbiceanu, considerată pe nedrept, spune criticul, o literatură de mai mică importanță. Scopul efortului critic al autorului este aceea de a repune opera scriitorului pe adevăratul ei loc. În consecință, criticul elaborează un studiu bazat pe criterii oarecum deosebite.

Chiar titlurile capitolelor (**Preambul, Începuturi, O conștiință tulburată, În întuneric, Tentația romanului, Peregrinări, Inadaptabilul**) vădesc orientarea spre biografism, dar nu unul exclusiv, ci doar liant indispensabil în conturarea personalității creatoare a scriitorului. Astfel că, studiul **Ion Agârbiceanu** “e mai mult o biografie socială și spirituală, cu remarcabile merite de ordin documentar și judecăți de valoare exacte.

Studiul, apărut la București în 1972, la Editura Minerva, încearcă să parcurgă existența zbuciumată a omului de cultură, arătând în ce fel acesta a putut marca mai mult sau mai puțin opera scriitorului. Un preambul este menit tocmai să precizeze punctul de plecare al studiului, pe care Zăciu își propune să-l combată și anume: situația scriitorului în literatura română. Criticul face mai întâi o lămurire asupra contextului social și cultural în care apare și se manifestă scriitorul, urmând apoi să precizeze izolarea în care s-a aflat multă vreme, izolare cauzată de imaginea strâmbă cu care-a fost etichetat de critica



impresionistă interbelică. Propria sa părere autorul și-o expune abia după aceea, arătând că opera lui Agârbiceanu este o sinteză de motive în care totuși sunt semnalate și unele erori de optică sau scăderi ale puterii de creație. Este remarcat faptul că scriitorul s-a străduit să dedice un întreg și întins capitol din creația sa vieții orășenești transilvane. Criticul se grăbește totuși să semnaleze în mod obiectiv și faptul că intenția lui Agârbiceanu rareori a fost acoperită de încercări majore. Cauzele, spune Zăciu, sunt două: lipsa unui suport teoretic sigur și stângăcia cu care scriitorul se mișcă în mediul urban. În schimb, Zăciu remarcă la scriitor adevărata imagine de document a vieții satului ardelean, viață redată tulburător și ardent, în primul rând, în realitatea ei morală.

Următoarele două capitole, *Începuturi* și *O conștiință tulburată* sunt menite de critic începuturilor literare și vieții de elev, student și apoi de tânăr teolog, a lui Ion Agârbiceanu. Se remarcă formarea, în această perioadă, a unui solid fundament clasic (*Odiseea*, *Eneida*, Horatiu, Ovidiu, istoricii Tit Liviu și Tacit), preocupările insistente pentru poezie, preocupări repede abandonate în favoarea prozei sub influența, mai ales, a prieteniei cu O. Goga. Zăciu surprinde, tot acum, într-o scurtă privire, și debutul de scriitor al lui Agârbiceanu la *Luceafărul* budapestan, pe vremea studiilor sale teologice la Budapesta. Este vorba de volumul *De la țară* (1905), căruia Zăciu îi surprinde materia romantică cu accente realiste în redarea conflictelor și tratarea personajelor ca portrete. Rezolvările, din această perspectivă romantică, sunt uneori melodramatice. Altă obiecție: aspectul artificios dat de edulcorarea scenelor prin efecte de stilizare stângace: aerul exagerat de sfătos al bătrânilor, mecanica psihologică redusă la clișeul sămănătorist etc. Totodată, Zăciu nu uită să prezinte interesul prozatorului pentru epicul sumbru, nota de resemnare a figurilor copleșite de condiția lor umană sau notația realistă a banalului cotidian, latura antieroică a existenței sociale. Ca o concluzie, sunt parcurse și unele ecouri, în general favorabile, la volumul de debut al scriitorului (Iorga, Lovinescu).

Capitolele *În întuneric* și *Tentația romanului* urmăresc procesul de încheiere și împlinire a carierei de prozator a lui Agârbiceanu. Primul capitol parcurge anii grei dar plini de noi experiențe revelatoare,



petrecuți de tânărul preot în parohia de la Bucium Șasa, în munții Apuseni. Aici prozatorul intră în contact cu viața grea a exploatărilor, existența cenușie a oamenilor oferind un bogat material pentru nuvele sau romanul *Arhanghelii*. Mircea Zăciu continuă și aici același procedeu, unde "intervenția în prelucrarea datelor este minimă, metoda utilizată fiind aceea de a monta faptele pentru a vorbi prin ele însele". Sunt analizate, astfel, ciclul *Fragmentelor*, nuvelele *Fefelega* și *Luminița*. În privința *Fragmentelor*, publicate în *Ramuri* și în *Revista politică și literară*, în anii 1906, 1907, Zăciu remarcă tehnica povestirii care este una portretistică, siluetele umane fiind creionate din trăsături sumare și mari, stilul prozatorului, sec, aproape dur, ca de proces-verbal, cadrul întunecat arătând o netă deplasare de la tonalitatea volumului anterior. Ca obiecții critice personale apar: faptul că siluetele nu au întotdeauna nici destul relief, nici suficient conținut epic, ideea că portretul devine simplu studiu naturalistic în care fiziologicul copleșește imaginea. *Fefelega* constituie pentru Mircea Zăciu tipul de nuvelă "exemplară". Sunt scoase în evidență, de asemenea, notația seacă, voit meticuloasă, cu amănunte urâte, dizgrațioase și stridente lexicale, sonoritatea amar-ironică a poreclelor, impresia de automatism în gestică personajului principal. În privința celeilalte nuvele, *Luminița*, este considerată ca inspirată o anume "grafie a psihologiei trecerii" în transcrierea stărilor euforice ale unei bătrâne muribunde, procedeu comparat cu cel utilizat de Hortensia Papadat-Bengescu în *Concert din muzică de Bach*. Și aici sunt consemnate aprecierile unor critici precum: Lovinescu, Mihail Dragomirescu, Nicolae Iorga, Ilarie Chendi sau Octav Botez.

Capitolul *Tentația romanului* este de fapt un elogiu adus *Arhanghelilor*. După parcurgerea unor încercări de roman (*Căsnicia lui Ludovic Petrescu*, *Povestea unei vieți*, editat în 1926 sub titlul *Legea trupului*, în care Zăciu surprinde un accent nou în proza lui Agârbiceanu sub influența unor modele celebre ca: *Anna Karenina* sau *Madame Bovary*, se trece la discutarea pe îndelete a momentului *Arhanghelii*, considerat un punct culminant al creației scriitorului. Zăciu evidențiază maturitatea compoziției, faptul că autorul nu se mai risipește în episoade nefolositoare și chiar intervențiile sale directe sunt mai rare. Este surprinsă



și o noutate în structura epică a romanului și anume ramificarea acțiunii astfel încât narațiunea nu mai e o povestire prelungită, nu mai avem de-a face cu o narațiune plană, condusă pe un singur fir, urmărind doar soarta unui personaj central. Criticul observă o complicare a planurilor ce duce la o mai matură stăpânire a mijloacelor de compoziție și la o judecată socială sigură din partea prozatorului. Este totodată apreciată știința surprinderii tablourilor de masă, dar apar obiecții din partea criticului în privința unor stângăcii în zugrăvirea vieții intime a personajelor sau în faptul că autorul nu reușește să opună unei lumi roase de vicii decât concepte morale nude, fără viața artei. În privința personajelor, Mircea Zăciu arată că procedeul favorit al scriitorului în prezentarea acestora este portretul, compus din trăsături distinctive, bine marcate ce conturează fiecare personaj.

Următoarele trei capitole, *Peregrinări*, *Inadaptabilul* și *Sibiu*, 1945 se ocupă de perioada de la primul război mondial și până în anul 1944. În această parte a studiului abundă în special detaliul biografic, opera intrând treptat într-un con de umbră. Criticul prezintă faptele și le lasă libere, neintervenind în nici un fel. Facem cunoștință cu: perioada peregrinărilor în Rusia și a refugiului în Moldova pe timpul primului război mondial, cu intensa activitate publicistică din perioada 1919-1927, când se află la conducerea ziarului *Patria* și a revistei societății *Astra*, *Transilvania*. În planul operei, Zăciu afirmă că prozatorul este, în peisajul modernismului interbelic, continuatorul unei concepții de creație formată în climatul și stilul "1900". Sunt reținute de critic: *Stana*, *Dolor*, *Biruința*. Se arată că Agârbiceanu caută ordonarea faptelor haotice, elementul capabil să aducă echilibru în dereglare și preocupările acestea sunt așa de absorbante încât latura de artă e finalmente ignorată. O serie de scrieri, precizează criticul, sunt refuzate tiparului. Este vorba de: *Strigojul*, *Jandarmul* sau *Faraonii*.

Ultima parte a studiului, referitoare la perioada de după 1945, este tributară unui patetism ocazional care înecă adeseori date critice obiective. Criticul arată că "fundalul criticii lui Mircea Zăciu îl constituie o ispită moralistă, sub forma unei proze intelectuale suple, menită a marca o fizionomie", în speță cea a prozatorului ardelean.



## ISTORIA LITERATURII ROMÂNE CONTEMPORANE

de Eugen Lovinescu

Ideolog al modernismului, șef de școală literară, publicist, critic literar de mare finețe, Eugen Lovinescu se înscrie în cultura dintre cele două războaie mondiale ca o personalitate de prestigiu, ca un nume de referință în afara căruia nu se poate gândi această epocă din spiritualitatea noastră. Rolul lui este, în anumite privințe și până la un punct, asemănător cu acela al lui Heliade Rădulescu și Titu Maiorescu, critici literari de direcție. În calitate de conducător al cenaclului și revistei *Sburătorul*, E. Lovinescu duce mai departe făclia aprinsă de Heliade prin interesul pentru descoperirea și promovarea de noi talente. El este fondator al unei grupări literare ca și Titu Maiorescu, mentorul Junimii, ori Al. Macedonski prin *Literatorul*.

Sub influența *Sburătorului* lui Lovinescu au lucrat critici și publiciști precum: V. Streinu, F. Aderca, Pompiliu Constantinescu ori s-au format scriitorii I. Barbu, Camil Baltazar, H. P. Bengescu, Gh. Brătescu, A. Holban, D. Petrașincu, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu etc. Revistele *Kalende*, *Mișcarea literară*, *România literară*, *Universul literar*, *Viața literară* au vădite afinități cu orientarea de la *Sburătorul*. Cenaclul și revista *Sburătorul* au manifestat prin conducătorul lor o largă deschidere față de literatura occidentului, deviza fiind: "Lumina ne vine din Occident", așa cum odinioară T. Maiorescu îndemna "să fim naționali cu fața spre Europa". Intenția lui Lovinescu era să pună de acord cultura românească, literatura în speță, cu "spiritul veacului".

Proprie orientării de la cenaclul *Sburătorul* este ideea sincronismului pe baza imitației, preluată de la sociologul francez Gabriel Tarde, care considera că viața socială e precumpănitor psihică, iar



activitățile omenești își au explicația în reacțiile sufletești. În acord cu această atitudine, se cultivă o critică literară severă, realistă, întemeiată pe ideea autonomiei valorilor estetice preluată de la Titu Maiorescu al cărui discipol era Lovinescu. Spiritul maiorescian era într-o asemenea măsură călăuzitor la Sburătorul încât conducătorul Junimii era numit "Cristofor Columb" al criticii românești.

Critica literară promovată de Lovinescu are caracter polemic, printre cei cu care se află în dispută fiind N.Iorga și G.Ibrăileanu. Pe acesta din urmă îl acuză pentru că, susținând poporanismul la *Viața românească*, limitează specificul național la sat și țăran. În volumul *Mutația valorilor estetice din Istoria literaturii române contemporane*, E.Lovinescu consideră că poezia sămănătoristă este decadentă, din pricina incapacității de a crea noi principii estetice și, dimpotrivă, simbolismul este apreciat ca "reacțiunea împotriva unei formule învechite de artă". Privitor la modernizarea literaturii române cu scopul sincronizării ei cu cea apuseană, Lovinescu propunea următoarele: I. Intellectualizarea poeziei, subiectivizarea ei și încifrarea limbajului artistic; II. Citadinizarea prozei, cultivarea sondajului psihologic, afirmarea creației obiective. Era repudiată sever limitarea inspirației prozatorilor noștri la mediul rural. Roadele luptei lui Lovinescu pentru modernizarea prozei nu întârzie să apară. Notabile sunt numele lui Camil Petrescu, al H.Papadat-Bengescu, cărora li se adaugă acelea ale lui A.Holban, F.Aderca, H.Y.Stahl.

Critica literară ocupă în cadrul grupării moderniste un loc proeminent și se mișcă pe linia spiritului maiorescian. Aparatul critic lovinescian este, în esență, impresionist. De altfel el evoluează sub influența lui Emile Faguet (1847-1916), critic și istoric literar francez, el însuși analist fin de factură impresionistă. Misiunea criticului, potrivit acestei orientări, era să caute "impresia elementară", "nota de bază" sau "muzicală" a diverselor lucrări și a se strădui să o comunice cititorului, nu atât pe cale conceptuală, cât prin sugestie, folosind la nevoie mijloace pur literare. Pe marginea unui text el va improviza, va face digresiuni, va broda arabescuri, va recurge la "însenări dramatice" sau la "floricele poetice", "fie ele și de confecțiune". În consecință, critica devine la



Sburătorul o artă. Criticul scrutează opera din toate punctele de vedere, îi stabilește filiațiunea, o așează în categoria ce i se potrivește, îi face radiografia internă, întocmește liste de cuvinte și de imagini, dar toate aceste observații sunt subsumate unei impresii totale, sublimată într-o imagine critică. Analiza e apoi redactată sintetic așa încât să lucreze asupra imaginației, prin sugestie.

Spirit riguros ordonat, E.Lovinescu distribuie materialul dezbaterilor sale în volume, capitole și subcapitole, urmate de concluzii sintetizatoare ale principalelor idei și principii expuse. Lucrarea propriu-zisă se deschide cu **Planul general** și cu **Scopul volumului** de față. În cadrul volumului **Evoluția ideologiei literare**, autorul trece în revistă orientările în acest domeniu aparținând lui M.Eminescu, sămănătoriștilor, lui O.Goga, T.Maiorescu, N.Iorga, G.Ibrăileanu, M.Dragomirescu, M.Ralca, Ov.Densușianu, D.Caracostea etc., precum și publicațiile oglindind ideologiile literare în discuție: *Sămănătorul*, *Luceafărul*, *Ramuri*, *Curentul nou*, *Convorbiri critice*, *Evenimenul literar*, *Viața românească*, *Viața nouă*. Unul dintre scopurile dezbaterilor autorului în acest volum este de a pune ordine, diferențiind între etnic și estetic. Criticul consideră că primul sfert de secol XX se caracterizează printr-o recrudescență a ideologiei eminesciene, prin întoarcerea la spiritul pașoptist, la rural, conducând spre sămănătorism. Dacă vechea idee a mișcării de la 1840, continuată teoretic de T.Maiorescu și dând în sămănătorism, era "necesară în timpul lui Kogălniceanu, posibilă pe timpul lui Maiorescu, această idee este însă în contradicție totală cu termenul actual de evoluție a literaturii noastre și reprezintă o forță reacționară evidentă... Confundat cu etnicul, esteticul este privit prin calitatea sa de exponent al sufletului național, și cum sufletul național se consideră a fi mai bine păstrat în popor, esteticul este expresia prin excelență a acestui suflet popular. În realitate, esteticul este o valoare autonomă realizată prin limbă și fond sufletească într-un material etnic". Apoi conchide: "...este un merit al simbolismului și, în genere, al modernismului de a fi disociat cu desăvârșire și etnicul de estetic, care la Maiorescu se află încă într-o simbioză devenită la poporanism și sămănătorism un principiu agresiv de valorificare".



Volumul intitulat *Evoluția criticii literare* se ocupă după chiar precizările lui E.Lovinescu "de evoluția criticii de la 1900 - adică de la amușirea controversei estetice dintre T.Maioreșcu și C.Dobrogeanu-Gherea și până în zilele noastre...". După o retrospectivă asupra criticii de la sfârșitul secolului trecut și relevarea confuziei etic/estetic, sunt supuse judecății lovinesciene critica sămănătoristă precum și viziunea critică aparținând lui N.Iorga, I.Chendi, S.Mehedinți, I.Scurtu, G.Bogdan-Duică etc., critica poporanistă profesată de C.Stere, G.Ibrăileanu, M.Ralea, H.Sanielevici, critica estetică a lui M.Dragomirescu, pentru ca, într-un larg capitol de subsol, să se înregistreze activitatea de critic literar a lui Lovinescu însuși, "fără a o aprecia". Treptat, prin I.Trivale, D.Caracostea, numit "critic vest-european" și apărător al simbolismului, prin Ov.Densușianu, Al.Macedoski, F.Aderca, N.Davidescu, P.Zarifopol, Perpessicius, Pompiliu Constantinescu ș.a. spiritul critic să depășească net limitele provincialiste și să se circumscrie criticii moderne europene, în consonanță cu "spiritul veacului".

În finalul acestui volum, Lovinescu recunoaște în T.Maioreșcu întemeietorul "criticii estetice", dusă mai departe de M.Dragomirescu, critica intrând ulterior "pe mâna poezilor moderniști sau a artiștilor (Ov.Densușianu, N.Davidescu, F.Aderca, L.Bлага, Camil Petrescu, Perpessicius) sau, mai rar, a unor critici dominați de sensul estetic al artei (P.Zarifopol, cu exagerare, T.Vianu, abstract, Pompiliu Constantinescu, pragmatic". Autorul subliniază că ceea ce este caracteristic criticii actuale, este că "ea a izbutit să disocieze conceptul estetic de cel etic și etnic și, cu mijloace încă parțiale, lucrează în domeniul propriu al esteticului".

Cel de al treilea volum, *Evoluția poeziei lirice*, se referă la poezii "ce s-au format între 1900 și 1925 și se încadrează în curentele acestei epoci". Ideea generală care însuflețește acest volum este aceea de sincronizare, adică "necesitatea sociologică a unei interdependențe a întregii vieți contemporane". În câteva capitole succesive sunt supuse interpretării sămănătorismul, neosămănătorismul, tradiționalismul și reprezentanții acestora: N.Iorga, G.Coșbuc, O.Goga, etc.



St.O.Iosif, Z.Bârsan, N.Crainic, I.Pillat, V.Voiculescu, H.Furtună, P.Cerna este tratat ca autor al unei poezii "de concepție", iar M.Săulescu, St.I.Nenițescu ca "poetii neliniștii metafizice sau religioase"; sonetiștii: M.Codreanu, M.I.Caragiale, realiștii și sociali: I.V.Demetrius, apoi urmează alți "trubaduri", "miniaturişti", pentru ca "mișcării moderniste, simbolismului de la *Viața nouă* E.Lovinescu să le acorde un spațiu larg, pe măsura ideologiei profesate de însuși ideologul noii religii literare. Accentul cade pe cenaclul Sburătorul, în ambianța căruia s-au format talente incontestabile, cum este acela al lui Ion Barbu.

Penultimul capitol este închinat avangardei reprezentate de Tristan Tzara, I.Vinea, B.Fundoianu, Ilarie Voronca etc. Lovinescu apreciază la sfârșitul acestui volum că, față de sămănătorism, poporanism și tradiționalism, "în poezia modernistă influența e sincer sincronizată cu formele expresiei artistice actuale".

În volumul următor, autorul se ocupă de "evoluția poeziei epice în veacul XX... evoluție de la rural la urban... de la subiect la obiect", de contribuția *Sburătorului* la epica urbană și la obiectivare. Celui mai mare prozator rural al nostru, Liviu Rebreanu, E.Lovinescu îi închină un capitol întreg în acest volum: Creația obiectivă: Liviu Rebreanu: 1 - Nuvelistica; 2 - Ion; 3 - Pădurea spânzuraților; 4 - Adam și Eva; 5 - Ciuleandra; 6 - Stilul și realismul scriitorului.

Nuvela sunt începuturi deloc promițătoare pentru ceea ce va urma. Se sesizează că M.Dragomirescu, în revista *Convorbiri critice*, observă o porțiune de "genialitate" a debutantului în nuvelistică. Evoluția înceată a talentului lui L.Rebreanu e pusă pe seama genului în care "s-a încercat"; Rebreanu, este scriitor obiectiv "prin îngrămădirea de imponderabile și prin construcție arhitectonică". *Ițic Ștrul, dezertor* este "singura nuvelă ce afirmă un scriitor".

Rezolvând "o problemă" și curmând "o controversă", romanul Ion afirmă dreptul la reprezentarea artistică a unei categorii sociale preponderente cum e țărănimea. Reflectarea ține aici, între altele, de metodă, Ion marcând "o revoluție și față de lirismul sămănătorist sau de atitudinea poporanistă și față de eticismul ardelean, constituind o dată istorică... în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice". Formu-



la lui *Ion* este a marilor construcții epice. Se fac asocieri între Balzac, Lev Tolstoi și Liviu Rebreanu privind "formula cică a zugrăvirii unui vast panou curgător de fapte învălmășite, ce se perindă aproape fără început și fără sfârșit... nu printr-o selecțiune a elementelor simple, caracteristice, ci printr-o îngrămădire de imponderabile". Metoda este apreciată de către Lovinescu fiind "fără strălucire artistică, fără stil... dar care ne dă impresia vieții în toate dimensiunile ei... curgătoare și naturală; formulă realizată rar în toate literaturile și pentru prima dată la noi în romanul *Ion*. Obiectul de studiu în acest roman "este viața socială a Ardealului care, deși închisă în celula unui sat, este zugrăvită în întreaga ei stratificație, de la simplul vagabond până la candidatul de deputat și la mediul administrației ungurești, cu o faună bogată în exemplare variate". Se relevă faptul că, deși materialul operei e "aparent haotic", totul se organizează "în jurul unei figuri centrale, al unui erou frust și voluntar, al lui *Ion*". Se stabilesc afinități cu lumea "țărănilor lui Balzac din *Les paysans* și a lui Zola din *La terre*", privind trăsăturile lui *Ion*, care "este expresia instinctului de stăpânire a pământului, în slujba căruia pune o inteligență ascuțită, o cazuistică strânsă, o viclenie procedurală și, cu deosebire, o voință imensă: nimic nu-i rezistă; în fața ogorului aurit de spice e cuprins de beția unei înalte emoții și vrea să-l aibă cu orice preț". Ana, la rândul ei, în "epica luptă pentru pământ" este "o tragică victimă". Se fac apropieri între *Ion* și Julien Sorel, personajul sthendalian, ambilor fiindu-le comună ascensiunea bruscă, slujindu-se de femeie "ca de o treaptă necesară... ca de un obiect de schimb în vederea stăpânirii bunurilor pământești". Virtutile artei clasice, sub pana lui L.Rebreanu se deslușesc din prezentarea psihologiei lui *Ion*, prin simplificare, "reducându-l la instinctul principal", autorul centrându-și eroul pe o dominantă de caracter, o singură "mare pasiune". *Ion*, personaj cu "suflet unitar, simplu, frust și masiv, pare crescut din pământul iubit cu ferocitate"; *Ion* e un personaj simbolic "și poate mai mare ca natura", realizat astfel grație impasibilității scriitorului, a respectării cu rigurozitate a legilor obiectivității. Criticul reliefează virtuțile constructive ale epicului masiv, L.Rebreanu fiind văzut de Lovinescu drept "un adunător de materialuri pentru piramide faraonice",



a căror înălțare se supune total "obiectivității fundamentale".

Pădurea spânzuraților pune, după opinia lui E.Lovinescu, problema intelectualului ardelean în fața războiului cu frații din regat, tratată și în nuvela *Catastrofa*. Cu o mare capacitate de concentrare, criticul sintetizează problematica operei, interpretând arta reflectării unei realități atât de fragile. Creația în discuție este apreciată ca fiind "cel mai bun roman psihologic român, în sensul studierii evolutive a unui singur caz de conștiință - studiu metodic alimentat de fapte precise și de incidente și împins dincolo de țesătura logică în adâncurile inconștientului". Se sesizează lipsa de audiență la scriitorii vremii a unui eveniment cum este primul război mondial, cu excepția H.Papadat-Bengescu care a semnat admirabilul *Balaur*. Criticul își exprimă considerația față de L.Rebreanu care "ne-a dat această *Pădure a spânzuraților*, de blocuri granitice, învăluită în sulul cenușiu încă al unui început de zi".

Concluzii: E.Lovinescu susține că se află în fața unei adevărate minuni a literaturii române, că "apariția lui Ion... este o dată în istoria literaturii române contemporane... ca prima mare creație obiectivă". Spirit polemic, Lovinescu ia atitudine față de "esteți", "adică cioplitorii cuvântului izolat", ca T.Arghezi, care "luând ca motiv stilul cenușiu, șters... plat al scriitorului", comit o evidentă "confuzie de valori". După ce citează poziția lui Arghezi, polemistul afirmă "incompatibilitatea dintre spiritul liric și spiritul epic" și îl proclamă pe L.Rebreanu ca arhitectul "celor mai mari construcții epice din literatura noastră", tocmai cu ajutorul "platitudinii" stilistice și aglomerării de "materialuri" pe care i le reproșează autorul *Cuvintelor potrivite*.

Privită în ansamblu activitatea de critic literar a lui E.Lovinescu este de o importanță covârșitoare. În vederea realizării acestei Istorii... e lesne de înțeles documentarea bogată întreprinsă de autor, urmată de selectare, ierarhizare și interpretare cu ajutorul unui aparat critic mănuit cu competență și suplețe. Criticul a observat, a analizat obiectul cercetării sale, făcând judecăți de valoare durabile în timp.



## ISTORIA LITERATURII ROMÂNE DE LA ORIGINI ȘI PÂNĂ ÎN PREZENT

de George Călinescu

În cultura românească, *Istoria...* este o operă unică. Ea poate fi comparată în cultura lumii cu *Istoria literaturii italiene* de la origini și până la Manzoni și Leopardi, aparținând lui Francesco de Sanctis (1817-1883), personalitate prodigioasă care a dominat cu autoritate istoria culturii italiene a secolului trecut. Scopul cărții lui G.Călinescu este, pe de o parte, statuarea definitivă a "conștiinței estetice" la noi, izolând culturalul de artistic, iar pe de altă parte, după chiar afirmația autorului în aceeași Prefață, cartea sa "trebuie să dea oricui încrederea că avem o strălucită literatură, care..., în ciuda tuturor efemerelor vicisitudini, se produce pe teritoriul României Mari, una și indivizibilă, slujind drept cea mai clară hartă a poporului român. Eminescu în Bucovina, Hașdeu în Basarabia, Bolintineanu în Macedonia, Slavici la granița de Vest, Coșbuc și Rebreanu în preajma Năsăudului, Maiorescu și Goga pe lângă Oltul ardelean sunt eternii noștri păzitori ai solului veșnic". Metoda aplicată de G.Călinescu în această capodoperă rezultă din grija de a nu transforma cartea "într-o culegere de articole critice", ci urmărind "trecerea generațiilor în linia tradițională și interferența lor cu curente". Ca atare, autorul a introdus "pe fiecare (personalitate - n.n.) în momentul caracteristic și la genul predilect". El s-a călăuzit de credința că scriitorul, ca personalitate creatoare "trebuie tratat monografic". Deci metoda legitimă de cunoaștere a unui scriitor este integrarea lui în întreaga istorie a fenomenului literar, în tradiția îndelungă pentru că "nu e cu puțință o critică fără perspectivă totală, deci fără tradiție". Criticul și istoricul literar lucrează cu maximă exigență asupra vastului material documentar pe care l-a adunat. Autorul adună, selectează, ierarhizează stabilind o scară de valori în stare să ne dea conștiința



locului pe care-l ocupăm în universalitate ca personalitate culturală.

Cu totul original este Călinescu prin maniera de a realiza profilurile scriitorilor în portrete vii, aceștia devenind adevărate personaje ca într-o carte de ficțiune, *Istoria...* putând fi parcursă ca un roman modern, cu o lume de mare varietate și bogăție, reprezentată tipologic după cum urmează: a. tipul boierului generos, revoluționar din inteligență, ideolog ardent, fraternizând cu masele - M.Kogălniceanu, V.Alecsandri, Al.Odobescu; b. tipul ruralului, ideolog pătimăș, alături de țărani, cu repulsiie față de aristocrat și orășean - M.Eminescu, G.Coșbuc, L.Rebreanu; c. tagma balcanicilor, a micilor târgoveți sau boiernași - A.Pann, I.L.Caragiale, I.Minulescu, I.Barbu, T.Arghezi, Urmuz. Tot de metodă ține și faptul că autorul plămăuiește pe seama subiectului observației sale, realizând asocieri cu fapte de cultură savantă sau populară, ori pornind de la sugestia pe care i-o poate da în interpretarea operei ambianța natală a unui scriitor.

Este cazul, în primul rând, al lui N.Iorga, pe care G.Călinescu, student fiindu-i, l-a urmărit cu atenție: "N.Iorga avea multe afinități cu smeul din poveste. După cum buzduganul acestuia își preceda stăpânul izbind în poartă, în ușă, spre a se așeza singur apoi în cui, tot astfel glasul profesorului Iorga se auzea indistinct pe scări, și pe culoare, înainta intensificându-se viforos, apoi intra adus de un val de studenți retardari în mijlocul sălii cucernice...". La plecare, profesorul "În sentințe biblice se ridica deasupra patimilor mărunte, se închidea în neguța de fum a unei înălțimi inaccesibile și tocmai ca Moise, spărgând tablele legii aduse unui popor netrebnic, tunând asupra sălii profeții grozave, fugea întunecat de o justă mânie, în aplauzele ropotitoare ale auditorului".

Cu vocații evidente de peisajist, Călinescu anticipează specificul liricii lui O.Goga proiectându-l pe fundalul naturii ținutului natal, Rășinariii Sibiului: "Dacă din inima Sibiului o iei pe lângă vechile cazărmi austriace, pe drumul numit acum Octavian Goga, după o bună bucată de uliță largă, de mahala ardelenească, cu dughene și cazemate, aerul se întunecă de copaci și se umple de un miros funebru de putrefacție silvică. Un cimitir își arată pe stânga zidurile sale mohorâte și prin grilaje pajiștile cu iarbă de o grasă verzime".



Alteori, autorul e aplecat spre asociații plastice, ca în cazul lui G.Bacovia, pe care-l apropie de Degas, ori face trimiteri auditive când este vorba despre N.Văcărescu, a cărui erotică e fluierată pe naiuri campestre. Umorul și ironia, semne ale unui spirit rafinat, sunt și ele procedee ținând în primul rând de arta literară. Hogaș e numit printr-un paradox "un minor mare". Etichetări ca aceea a lui D.Cantemir - "Lorenzo de Medici al nostru" - își păstrează nealterată strălucirea, sintetizând componentele unei personalități a culturii românești și europene.

Critica întreprinsă de G.Călinescu în *Istoria...* este una completă: culturală, sociologică, psihologică, estetică etc. Dacă E.Lovinescu scrie *Istoria literaturii române contemporane* cu fața mereu spre prezent, G.Călinescu își compune lucrarea citind literatura veche prin prisma sensibilității moderne, trăind cu conștiința că: "Cultura noastră veche este un... bloc (de marmoră) în care stau încă nenăscuți Eminescu și Creangă, Caragiale și Sadoveanu. A descifra prezența lor virtuală în acea materie simplă, privind în prezent spre origini, aceasta e marea (noastră) misiune". El îi descoperă pe Alecsandri, Pillat, Arghezi în poezia lui Heliade de după 1820, pe Creangă și Sadoveanu în expresivitatea cronicarului Neculce, pe simbolisti în romantici, limba artistică de azi în limba artei de ieri.

*Istoria literaturii române de la origini până în prezent* este alcătuită pe capitole și subcapitole cu titluri-sinteză, atrăgând atenția asupra diferitelor epoci, curente, influențe, compartimente literare, scriitori, grupări de scriitori, formule artistice: **Epoca veche, Romanticii, Vasile Alecsandri, Junimea, Mihai Eminescu - Poetul național, Simbolistii, Moderniștii, Specificul național** etc. Bogatul material constituind cartea lui G.Călinescu este însoțit de o variată și expresivă iconografie cu partea ei de contribuție la fixarea pentru multă vreme în memoria cititorului a personalității supuse interpretării.

Un spațiu considerabil îl ocupă în *Istoria...* romancierii interbelici, specia fiind clasificată astfel: **Romanul gloatei, Romanul copilăriei, Proustienii**. În acest context, mai bine de șase pagini sunt închinat lui **Liviu Rebreanu**, în prezentarea căruia punctul de plecare îl constituie activitatea nuvelistică, formativă, modelatoare a talentului



celui ce avea să devină cel mai mare prozator al nostru, întemeietorul romanului românesc modern: "S-ar zice că un pictor de mari compoziții s-a exersat desenând detalii, brațe, pumni strânși, picioare, în vederea unei imense pânze ce se ghicește a fi din câmpul vieții rudimentare". Urmând criteriul cronologiei în apariția prozei românești a lui Rebreanu, autorul prezintă, în sinteză, creațiile de la romanul *Ion* la *Amândoi*. Metoda de lucru este aceea a relatării problematicei fiecărui roman, a stabilirii de înrudiri ale scriitorului în discuție cu predecesorii din literatura română și universală, a observației competente și de un incontestabil gust artistic cu privire la limbajul poetic. Scriitorul nu este cruțat de critic atunci când este vorba de conuri de penumbră în care se așază uneori în cariera sa de romancier, în raportul dintre "conștiința artistică" și "instinctul creator". Romanul *Ion* este situat de Călinescu în prelungirea nuvelisticii lui Rebreanu, fiind "pânza enormă ieșită din aceste dibuiri de detaliu". Sunt stabiliți precursorii marelui romancier în Slavici, autor al *Marei*, "roman al ambiției" și în N. Filimon. Se descoperă puncte de contact între personajele romanelor lui Slavici și Filimon, se fac disocierile de cuviință, pornind de la personajele de prim-plan. Ion este numit "un Julien Sorel rural" și considerat o brută "căreia șiretenia îi ține loc de deșteptăciune". Protagonistul romanului lui Rebreanu e privit în raport cu propriile lui calități și defecte, cu celelalte personaje: Ana, Vasile Baci, cu colectivitatea rurală pe al cărei fundal se proiectează Ion cu un profil aspru, de neuitat. Polemizând cu cei care-i contestă romanului lui Rebreanu calitatea speciei ca atare, Călinescu arată că *Ion* e opera unui poet epic care cântă cu solemnitate condițiile generale ale vieții, nașterea, nunta, moartea. Romanul e făcut din cânturi vădit cadentate în stilul marilor epopei și nunta Laurei e povestită cu festivități epice de Hermann și Dorothea, pentru ca apoi să conchidă cu privire la măiestria scriitorului: "Norocul a făcut ca această operă să iasă atât de rotundă încât să dea impresia perfecțiunii". Romanul *Ion* este prezentat ca o oglindă a vieții social-politice din Transilvania "epocii Imperiului", subliniindu-se faptul că realismul cu care înfățișează Rebreanu "incertitudinea din sufletele românilor de peste munți" e "mai patriotic decât toate tiradele, fiindcă incertitudinea arată puterea termenului național".



*Pădurea spânzurașilor* este considerat "un roman de analiză", a cărui problematică fusese schițată în *Catastrofa*. Diferențindu-l pe Apostol Bologa de David Pop, eroul nuvelei, Călinescu reține pendularea ofițerului între datoria față de Imperiul Austro-Ungar și sentimentul național, atâta vreme cât "nu are români înaintea", pentru ca, pus în situația să lupte împotriva conaționalilor săi, Bologa să-și organizeze dezertarea, de fapt, sinuciderea "ca o izbăvire de o problemă pe care n-a putut-o rezolva". G.Călinescu apreciază acest roman ca pe unul "psihologic", "monografia incertitudinii chinuitoare în afară de orice considerații politice".

În mod firesc romanului *Răscoala* i se acordă o atenție deosebită, date fiind "conștiința estetică" și "instinctul creator" al lui Rebreanu. Este relevantă continuitatea între romanul *Ion* și *Răscoala*. Procedul de caracterizare este "conversația" la care "participă foarte mulți inși fără ca vreunul să iasă conturat. Scriitorul nu vede individul ci numai colectivul". Analistul sesizează acumularea succesivă de energie, epopeea debutând încet "ca un cer înnorat, devine bubuitoare spre mijloc, apoi se rezolvă". Observația scriitorului e în favoarea "țaranului colectiv, a psihologiei de gloată". Călinescu atrage atenția asupra măruntelor neajunsuri zilnice din viața țăranilor din Amara, făcând, treptat, imposibilă înțelegerea cu cei mari, stăpânii. "Aruncate cu metodă în această subconștientă înfierbântată de suferințe", aceste neajunsuri "devin enorme motivări ale furtunii". Judecățile de valoare legate de exprimare în impunătorul eșafodaj epic al cărții lui Rebreanu sunt indubitabil pe de-a-ntregul valabile. G.Călinescu îl găsește pe scriitor drept genial când îi surprinde pe țărani "în masă", comunicându-și impresiile, atitudinile, observațiile într-un limbaj aparent plat: "Frazele, considerate singure, sunt incolore ca apa de mare ținută în palmă, câteva sute de pagini au tonalitatea neagră-verde și urletul mării".

Când L.Rebreanu cultivă proză citadină el "se refugiază în monografia unei pasiuni, a unei porniri, adică în romanul psihologic". Liviu Rebreanu, conchide criticul, "este un mare scriitor și pe drept cuvânt creatorul romanului românesc modern, cu mult asupra a ceea ce epoca lui produsese".



Începând prezentarea lui M.Sadoveanu cu câteva date biografice, autorul urmărește clădirea, treaptă cu treaptă, a celui ce descinzând din Ion Neculce și urmându-i lui Ion Creangă, va deveni cel mai mare povestitor al secolului nostru. Legat de primul volum de proză al lui M.Sadoveanu, *Povestiri*, se relevă "temele sale fundamentale de la care n-avea să se mai abată, cu o artă de la început matură, afară de firești șovăiri". Cu volumul *Dureri înăbușite*, stabilind prin chiar titlul operei "latența patimilor", începe detectarea înrâuririlor exercitate asupra lui Sadoveanu, cum este aceea a lui Al.Vlahuță în privința "studiului social". Se relevă faptul că hanul și crâșma sunt "locurile statornice de întâlnire a eroilor". Volumul în totalitatea lui "e sumbru, cu oameni îndobitociți de suferință și de băutură, deși cu un substrat de umanitate". Alături de schițele cu "pustietăți țărănești" se strecoară acelea cu monotonii de târguri.

Multă vreme, observă G.Călinescu, "nuvelistica lui Sadoveanu se va desfășura pe aceleași teme, din ce în ce mai desăvârșită nu însă fără oarecare monotonie pentru cine o străbate în întregime". Cu note proprii, Sadoveanu continuă nuvelistica vremii, vizibilă fiind influența lui Caragiale în ceea ce privește "sentimentul supranaturalului". Criticii îi descoperă lui Sadoveanu afinități cu I.Al.Brătescu-Voinești și cu Bassarabescu.

Vânător și pescar din interes pentru natură și oamenii singurătății, Sadoveanu se întoarce în locurile "cu omenirea rară", ca în povestirile: *La noi, în Viișoara, O istorie de demult, Bordeenii*, o moșie scoasă cu totul din afara civilizației. Cât privește modalitățile de exprimare, reține atenția limba domoală într-un ton de melancolie stinsă "a oamenilor acestei lumi". Monotonia stăruie ca impresie majoră în întreaga literatură sadoveniană. Dincolo de aparenta verbalitate este stăruința "unei mari muțenii și a unei placidități de fluviu lent". Spațiul geografic și uman predilect fiind Moldova, acest ținut aduce în viziunea lui Sadoveanu "a Americă încântătoare cu Piei-Roșii, ca o Brazilie din vremea emigrării...", literatura lui Sadoveanu fiind "cea mai înaltă expresie a instinctului de sălbăticie". În continuare se fac referiri la viața târgului provincial, cu dramele-i caracteristice, generate de



sentimentul solitudinii, de alcoolism, de iubiri neîmplinite, precum în lucrările *Floare ofilită*, *Însemnările lui Neculai Manea*, cu vagi ecouri dostoevskiene.

În volume ca: *Țara de dincolo de negură*, *Privești dobrogene*, *Dambrava minunată*, *Drumuri basarabene*, *Măria sa Puiul Pădurii*, *Divanul persian* se descriu călătorii frumoase în locuri cu vânat, se amestecă reportajul cu contemplația, se romantează povestea Geneovei de Brabant ori se prelucrează *Sindipa* (= roman oriental anonim de origine indiană). Paginile se învioresc acum de un "idilic voios", se caută singurătatea "ca o rafinare a sufletelor nesărăcite de civilizație". Deosebită este viziunea fantastică din *Împărăția apelor*. Pe lângă regresiunea în natură, este o altă fascinantă pentru M. Sadoveanu, cea "spre vremurile patriarhale" evocate în romanele sale istorice. Printre primele volume de inspirație istorică sunt *Șoimii* și *Neamul Șoimăreștilor*, acesta din urmă conținând accente din *Taras Bulba*, operă lui Gogol, ori prefigurând scene din romanul lui Liviu Rebreanu, *Răscoala*. Cu un nivel artistic superior este găsit romanul *Zodia Cancerului sau vremea Ducăi-Vodă*; acum însușirile proprii ale scriitorului sunt la maturitatea lor. Ca modalitate de accentuare a arhaicului este prezența în roman a abatelui Marenne, întruchipând civilizația apuseană în opoziție cu "sălbateca Moldovă" privită "de sus și până jos" de franțuz "ca un simplu spectator". G. Călinescu numește *Zodia Cancerului*... "roman de contemplație a naturii primitive, rousseauian și rabelaisian".

Ca și Eminescu, Sadoveanu exaltă fericirea stării naturale. Limbajul personajelor e compus, ceremonios, de un humor latent. Cu punctul de plecare în cronica lui Miron Costin, romanul *Nunta Domniței Ruxanda* evocă începutul prăbușirii lui Vasile Lupu. Formula epicului eroic sadovenian este ilustrată în opera închinată Moldovei lui Ștefan cel Mare. Totul în cartea lui Sadoveanu respiră arhaicitate, într-o stare de belșug euforic, oamenii sunt ceremonioși și sfioși totdeauna, "cruzimea însăși capătă în acest cadru un ton idilic".

Sunt specifice călinesciene formulele prin care se etichetează cutare sau cutare operă. Astfel, *Frații Jderi* e poemul întâiei dragoste juvenile fără urmări, *Izvorul alb* e poemul dragostei matrimoniale. Cu



implicații biblice, mitologice, este interpretată scena din Izvorul alb, o vânătoare domnească, prilej de regresie a voievodului în mediul pastoral, "într-o natură absolută abstrasă oricărei umanități". "Vânătorii, notează Călinescu, ajung cu toții în niște solitudini himalaiene". Trilogia este socotită de autor ca făcând parte "din opera cea mai valabilă a scriitorului, uimind "prin maturitatea mijloacelor verbale... Limbajul e aci în parte chiar conținutul operei, ca la Creangă, ca la Caragiale, o conduită a oamenilor". Limba acestui roman este considerată de critic ca "ireală, cum se cuvine unei lumi ieșite din ev, o adevărată creație, amestec original de Neculce, grai țărănesc, ardelenesc, chiar muntenesc, limbă cultă și limbă bisericească, fără nici o asemănare cu izvoarele ei parțiale... Frazele curg vrăjite într-o savuroasă monotonie liturgică, împrumutând relitatea lor lumii vizibile..."

Călinescu se oprește apoi asupra uncia dintre "cele mai bune scrieri ale lui M.Sadoveanu", "prin repeziciune și desăvârșit echilibru al expresiei" - *Baltagul*. Vitoria Lipan este considerată "un exponent al speței", prin care autorul ne proiectează "în Dacia în teritoriul muntenesc al oierilor". Se semnalează fenomenul transhumanței: "păstori, turme, cai migrează în cursul anului, calendaristic, în căutarea de pășune și adăpost, întorcându-se la munte la date întru veșnicie fixe". Ca punct de plecare al cazului din *Baltagul* este balada *Miorița*. Atenția criticului stăruie intens asupra Vitoriei, femeie cu "spirit de vendetta și aplicații de detectiv"; îi face portretul eroinei, asociind-o unor personaje shakespeariene, numind-o "Hamlet feminin" și Anca din drama *Năpasta* de I.L.Caragiale. Aerul de arhaicitate al cărții este identificat în "simțul automatismului vieții țărănești de munte", aceeași de milenii, în concordanță "cu semnele cerului". "Luat în totalitate, M.Sadoveanu e un mare povestitor, cu o capacitate de a vorbi autentic enormă, asemănător lui Creangă și lui Caragiale, mai inventiv decât cel dintâi, mai poet decât cel de al doilea, deși fără echilibrul artistic la Caragiale. Prin gura sa vorbește un singur om simbolizând o societate arhaică, dar spre deosebire de Eminescu, societatea aceasta este analizată în toate instituțiile ei. Opera scriitorului e o arhivă a unui popor primitiv ireal; dragoste, moarte, viață agrară, viață pastorală, război și ascază, totul e reprezentat".



## ISTORIA LITERATURII ROMÂNE DE LA ORIGINI PÂNĂ LA 1830

de Alexandru Piru

Discipol al lui George Călinescu, profesorul Al. Piru publică în 1961 și 1964 *Literatura română veche* și, respectiv, *Literatura română premodernă*, reluate apoi cu altă viziune într-o lucrare de referință, *Istoria literaturii române de la origini până la 1830*. Remarcabilă operă de istoric literar, cartea de față impresionează atât prin acribia informației, prin obiectivitatea interpretării documentelor, prin spiritul de sinteză, cât și prin dimensiunile ei (dorința autorului fiind de a spune totul despre operele supuse analizei).

Structura cărții, prima parte: **Epoca veche**, partea a doua: **Epoca premodernă** are rostul de a ne lămuri asupra concepției autorului cu privire la cercetarea literaturii române: metoda istorică se împletește elegant cu perspectiva estetică. Deoarece în centrul lucrării stă autorul și opera, Al. Piru își prelungește investigația până la aprecierea faptelor artistice particulare pentru a descoperi în ce măsură ele se întemeiază pe legile generale ale creației și sensibilității artistice. Istoricul literar și-a organizat materialul alcătuind un studiu pentru fiecare autor, începând cu reconstituirea detaliului biografic semnificativ, apoi rezumatul critic al operei cu citatele relevante, iar în încheiere bibliografia, sursă informațională de prestigiu.

O punere în temă cu climatul social-politic și cultural al timpului întâlnim în **Introducere**, care deschide practic fiecare din cele două părți ale lucrării. Într-un prim capitol **Scurtă istorie a limbii române**, Al. Piru, e de părere că literatura română scrisă apare în jurul anului 1400, dar a existat și o literatură populară orală care ar fi luat naștere



odată cu încheierea procesului de formare a poporului român în secolul al X-lea. Până în secolul al XVI-lea nu avem nici un text întreg redactat în limba română, iar până la începutul secolului al XV-lea nu avem nici un text original scris în limba slavonă.

Capitolul dedicat secolului al XVI-lea începe cu o incursiune în spațiul socio-cultural. Reținem următoarea concluzie: "Secolul al XVI-lea marchează încă de la început o cotitură în cultura și literatura noastră întrucât acum se ivesc primele manifestări scrise în limba națională, care vor câștiga tot mai mult teren și vor deveni precumpănitoare în secolul următor". Este apreciată scrierea parenetică *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* - cel mai însemnat monument al literaturii române în limba slavonă, comparabil cu *Principele* lui Machiavelli. Traducerile și tipăriturile lui Coresi constituie primele încercări "de a supune limba română, necodificată gramatical, normelor limbii slavone, o limbă literară moartă ca și latina".

Un capitol remarcabil atât prin dimensiuni, cât și prin profunzimea observațiilor este cel al secolului al XVII-lea. Autorul delimitează câteva caracteristici ale literaturii din această perioadă. Chiar dacă literatura bisericească prezintă interes mai mult filologic, trebuie subliniate elementele de creație originală în *Cazania* lui Varlaam și *Psaltirea* lui Dosoftei. Un sector important al literaturii din perioada feudală este cel istoriografic, al cronicilor "în care procentul de originalitate este mai mare atât în direcția fondului de idei și al sentimentului, cât și în aceea a exprimării lor". Examenul operelor cronicarilor din secolul al XVII-lea este minuțios, pus într-o filiație literară. Astfel *Letopisețul* lui Grigore Ureche, având în vedere datele istorice, cât și perspectiva estetică, se caracterizează prin narațiune, stil sobru și precis, amintind de istoricul latin Tacitus. Umanistul Miron Costin, autor al primei lucrări științifice documentate asupra originii românilor (*De neamul moldovenilor*), a unui poem filosofic pe tema fortunei labilis (*Viața lumii*), rămâne cunoscut prin *Letopisețul*, "scris cu ochiul contemporanului aproape de evenimente, deci memorialistic, uneori chiar cu observație îndreptată spre umanitatea morală de romancier". Pentru istoriografia noastră opera sa este echivalentă cu a



istoricului latin Titus Livius.

Capitolul care încheie prima parte este rezervat secolului al XVIII-lea până la 1780. Un spațiu generos îi este rezervat lui Neculce despre care Al.Piru notează dintr-un început: "Neculce a făcut pentru literatură mai mult decât pentru istorie și el este întâiul scriitor care a servit urmașilor nu numai ca izvor, dar chiar ca model până în zilele noastre (lui Mihail Sadoveanu, de exemplu)". Este relevantă valoarea legendelor grupate sub titlul *O samă de cuvinte*, așezate în fruntea *Letopiseșului*: "Ceea ce face farmecul legendelor lui Neculce este conținutul lor educativ fără ostentație sau cumpănit anecdotic, epicul cuminte, bătrânesc, narațiunea simplă, populară". Cât privește *Letopiseșul*, acesta este considerat "... o oglindă realistă a vremii, prezentată sub forma unor memorii autentice, cu un mare dar al povestirii, cu talentul de a portretiza caracterologic oamenii, cu spirit critic, satiric și umoristic, cu îndemânare de a picta tablouri de epocă într-o limbă de bogate resurse populare și într-un stil personal de o rară savoare, comparabil cu acela al marelui povestitor Ion Creangă".

În Țara Românească, umanismul occidental a înlesnit trecerea "de la cronică la istoria de tip științific" prin stolnicul Constantin Cantacuzino, care a demonstrat cu argumente convingătoare originea comună a tuturor românilor și permanența elementului roman în Dacia după retragerea trupelor lui Aurelian în sudul Dunării, în anul 271. Numeroase pagini rezervate unui scriitor complex cum a fost Dimitrie Cantemir pot constitui un excelent model de definire completă a unei personalități care aparține culturii române, dar și celei europene. Spirit enciclopedist, Dimitrie Cantemir a creat în literatura română escul filosofic (*Divanul sau gâlceava Înțeleptului cu lumea sau giudeșul sufletului cu trupul*), romanul social (*Istoria ieroglifică*), a pus bazele științei istorice moderne prin *Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor*, "o întinsă demonstrație a romanității și continuității romanilor în Dacia înainte de lucrările reprezentanților Școlii Ardelene.

În economia lucrării observăm o atenție deosebită acordată literaturii populare, adevărat tezaur în care se pot identifica multe din evenimentele politice și sociale. De asemenea, cărțile populare, care au



circulat mai întâi în slavonește și în grecește, apoi în traducere au stimulat gustul literar al cititorilor. Afirmatia finală a lui Al.Piru din subcapitolul **Sinteză** este o concluzie a primei părți **Epoca veche**: "Fără modelarea îndelungă a limbii, fără experimentarea multilaterală a formelor, fără constituirea unei tradiții marea creație de mai târziu n-ar fi de conceput".

Capitolul dedicat Școlii Ardelene începe cu incursiuni în spațiul social-politic și cultural din Transilvania. Este fixat apoi locul și rolul Școlii Ardelene în cultura românească, ca mișcare ideologică și literară iluministă, subliniindu-se faptul că: "Deoarece doctrina estetică a iluminismului a fost clasică, nu este greșit să se vorbească de literatura română a epocii de tranziție ca de o epocă de clasicism". Corifeii Școlii Ardelene sunt înaintea de toate istorici "cu o reprezentare mai exactă a scopului pentru care scriu, politic, cu aceeași căldură a argumentării cauzei naționale, dar sub raportul compoziției literare nu ating decât în rare cazuri nivelul cronicarilor". Cel mai strălucit reprezentant este Ion Budai Deleanu, cunoscut mai ales prin epopeea *Tiganiada* despre care se afirmă: "Nu invenția epică sau acțiunea interesează la Budai Deleanu, cât viziunea lui satiric-caricaturală, enorma jovialitate, verva parodistică inepuizabilă, formidabila ironie, în fine capacitatea maximă de a zugrăvi autentic realitatea sub aparențele cele mai bufone și de a propune idei pe calea bunei dispoziții continue".

Urmează o serie de mici subcapitole dedicate fraților Iordache și Dinicu Golescu, celor trei "dascăli iluminiști" Gheorghe Lazăr, Eufrosin Poteca, Grigore Pleșoianu. Poezia clasică lirică în Moldova este ilustrată, în primul rând, de Costache Conachi, care "prin substanța (poeziei) și sensul ei liric poate fi considerat un anacreontic și un petrarchist", dar și de Daniil Scavinschi și Ion Prale. Momentul poezilor Văcărești este legat de începuturile poeziei clasice lirice în Țara Românească.

Caracterizat de G.Călinescu "ca un spirit tinzând spre sistem", Al.Piru ne oferă o carte serioasă, demnă de încredere, cu o interpretare plauzibilă a unor momente "cheie" din istoria literaturii române.



## ISTORIA LITERATURII ROMÂNE ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA

de Nicolae Iorga

Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea a apărut în primă ediție la 12 iunie 1901, fiind alcătuită din două compacte volume în care se cuprindea și o "tablă a numerelor". Autorul împlinea atunci 30 de ani, iar prin lucrarea de față se inițiau vastele sale sinteze privind atât istoria cât și cultura românească, precum și a altor popoare, în limbile română, franceză, germană și engleză. Totodată, Nicolae Iorga, prin acest studiu, începea marea sinteză a istoriei literaturii române, prima la noi în acest sens.

Lucrarea lui Iorga se remarcă în primul rând printr-o documentație de o bogăție extraordinară. Este prima lucrare de sinteză scrisă în spirit științific și întemeiată pe o documentare exhaustivă. Acest material apare însă uneori arid și chiar prea istoric, plin de date, nume proprii, intrigi politice și genealogii care izolează fenomenul literar și-l copleșesc. Meritul deosebit al criticului literar constă în faptul că înfățișează din aceeași perspectivă toți scriitorii epocii, mari și mici, fără reținere, prinzându-i pe toți într-un detaliat studiu de sinteză. Iorga redă trecutul cu tot dinamismul său, înfățișându-l în plină mișcare.

Aici se fac primele prezentări sub formă monografică ale stolnicului Constantin Cantacuzino și a lui Dimitrie Cantemir, arătându-se rolul lor în cultura epocii, apreciați ca cei mai de seamă reprezentanți ai vechii culturi românești. Iorga este primul care evidențiază umanismul în opera lui Cantemir și a cronicarilor, precum și iluminismul Școlii Ardelene, primul care stabilește cronologia operei lui Cantemir și-i evidențiază valoarea artistică. Lucrarea face și numeroase apropieri între scriitorii din epoci și medii deosebite, surprinși prin contrastele de cultură, structură, talent artistic (Șincai - Cantemir, Miron - Nicolae



Costin). Iorga dovedește și un adânc spirit de obiectivitate ce evidențiază atât părțile pozitive cât și pe cele negative în opera scriitorilor. Astfel, lucrarea sa deschide un drum nou în istoriografia noastră, remarcat prin următoarele caracteristici: documentarea și larga viziune a întregii societăți române și străine, erudiția desăvârșită și talentul de a intui și explica scriitorul, opera și epoca sa în strânsă interdependență.

După cum mărturisește încă din introducerea sa, Iorga și-a împărțit lucrarea în trei mari părți pe care le-a denumit perioade. Studiind fenomenul literar organic, în toată complexitatea sa și nu evolutiv sau pe genuri, istoricul urmărește tabloul socio-cultural al epocii astfel: prima generație (1680-1730) dominată de personalități ca: Dimitrie Cantemir și Constantin Cantacuzino, a doua generație (1730-1790) reprezentată de Ienăchiță Văcărescu și, în sfârșit, a treia generație (1790-1821) dominată de era nouă a naționalismului din Ardeal.

Prima perioadă apare ilustrată de o intensă activitate religioasă, istoriografică și de strălucirea unor personalități dintre care în prim-plan se găsește Dimitrie Cantemir. Este epoca numeroaselor compilații de cronici. Atunci se afirmă nume ca: Nicolae Costin, Radu Popescu, Constantin Cantacuzino. Atenția lui Iorga este atrasă și de *Istoria Țării Românești*, concepută de stolnicul Constantin Cantacuzino, ca și de letopisețul lui Radu Popescu în egală măsură. La ambii se relevă atât influențele cât și contribuția originală. În mare parte personalitatea fiecăruia se afirmă pregnant în planul stilului, al limbii folosite, neglijându-se în mare măsură planul lucrării. La Ion Neculce, spre deosebire de ceilalți, istoricul literar apreciază neta detașare de scriptele cărturărești, observând stilul personal al cronicarului care era un dușman al rostirii cu cuvintele altora. După Iorga, cronica lui Neculce este "cea mai colorată, mai simplă și mai fermecătoare în naivitatea ei din povestirile asupra trecutului românesc, opera unui suflet cinstit, unei minți cumpănite, în cari bunul simț natural și înțelepciunea câștigată ajungeau să poată înlocui pe deplin însușirile ce se capătă prin școală și printr-o întinsă și aleasă lectură".

Cărturarul care încheie această perioadă în cartea lui Iorga este Dimitrie Cantemir. În analiza personalității și creației sale, Iorga



întrepătrunde atât finețea și spiritul critic al filologului cât și meticulozitatea istoricului, astfel că tot ceea ce presupune momentul Cantemir în cultura noastră apare dintr-o complicată țesătură de fapte, date, toate consemnări laterale creației ce vin să sprijine anumite date interioare ale operei în sinea ei. Sunt prezentate: *Divanul...*, *Hronicul...*, *Viața lui Constantin Cantemir*, *Istoria Imperiului Otoman*, *Istoria ieroglifică* și *Descriptio Moldaviae*. În privința *Istoriei ieroglifice*, Iorga este de părere că eventualul cercetător al lucrării lui Cantemir nu trebuie să caute a descifra o anumită cheie a parabolei, ci adevărul, spiritul și frumusețea cărții. Pentru a familiariza cititorul cu sensul alegoriei politice și satirice, istoricul parcurge detaliat, cu mare amănunțime, antecedentele luptei pentru domnie dintre Mihalachî Racoviță și foștii săi cumnați, Antioh și Dimitrie, frații cantemirești.

Iorga nu uită intensă activitate religioasă din această epocă. Se amintește de *Biblia* de la 1688, opera Grecenilor, ca de un moment important în consolidarea limbii române, activitatea mitropolitului Antim Ivireanul, ale cărui *Didahii* relevă experiența autorului, sentimentele sale îmbinate cu o erudiție migăloasă de teolog.

În privința celorlalte perioade de cultură, o atenție deosebită este acordată începuturilor poeziei românești atât în Principate cât și în Ardeal, precum și laborioasei activități a Școlii Ardelene. În zorii poeziei românești Iorga pare a găsi bogatul izvor al poeziei populare, specificul ei fiind reliefat printr-o anumită mobilitate a formei și tematicii. Pentru ca dizertația teoretică să fie bine argumentată, istoricul trece în revistă unele creații de acest fel surprinse în literatura timpului, fără a uita citatele atât de necesare și edificatoare. Apar astfel: *Istoria ce au scos Domnilor și boierilor* de la sfârșitul cronicii lui Ienachi Kogălniceanu, câteva cântece la moartea lui Grigore Alexandru Ghica, o poezie epică ce cântă pe Mihai Viteazul, datând de prin secolul al XVIII-lea și cântece haiducești, foarte prețuite de autor.

În cercetarea creației poetice cărturărești de început, Iorga se ocupă mai întâi de Ardeal datorită bogăției creațiilor în aceste locuri comparat cu Principatele. Un alt motiv este că în Principate se cultiva numai genul poeziei ușoare, de salon, ce se adresa numai categoriilor



sociale avute, pe când în Ardeal creațiile unui Barac sau Aaron se adresează întregii suflări românești. Iorga tratează în primul rând doi poeți care au prelucrat, imitând în mare parte, o sumă de povestiri poetice răspândite în apus și care, utilizând o formă cu totul nepretențioasă, au meritul de a fi atras masa largă a românilor. Este vorba de Vasile Aaron și de Ioan Barac. Dar, "cel mai viguros dintre poeții ardeleni" este considerat Ion Budai-Deleanu. Sunt amintite: *Tiganiada*, *Trei Viteji* și *Muntenii sau frații de gemene* ca opere de căpătâi ale poetului. Istoricul literar nu uită efortul poetului de a deschide o cale nouă în poezia românească creând asemeni unor Homer, Tassoni sau Voltaire.

Poezia din Principate este surprinsă prin opera Văcăreștilor, a lui Mumuleanu sau Pralc sau Costache Conachi. În mare parte, Iorga obiectează asupra caracterului ocazional, artificial, lipsit de profunzime al producțiilor poetice din Principate. Criticul, obiectiv, nu lasă deoparte însă scântea de talent a lui Ienăchișă Văcărescu sau ușurința cu care versifică un Costache Conachi, de pildă, după cum nu neglijează curentul nou introdus în cultura noastră prin Gheorghe Asachi și Gheorghe Lazăr. La aceștia din urmă istoricul literar salută contribuțiile susținute pentru edificarea unui învățământ public în limba națională, sau efortul de a elimina împrumuturile străine din limbă, ridicarea spirituală a poporului printr-o cultură generală și serioasă.

Școala Ardeleană își are un capitol distinct în lucrarea lui Nicolae Iorga. În primul rând remarcăm faptul că la fiecare reprezentant al școlii întâlnim o întinsă fișă biografică, mai înainte de-a lua cunoștință de activitatea lor literară. Aceasta din urmă apare văzută în special din perspectiva criticului. Primul este analizat Samuil Micu, Iorga subliniind noutatea planului la *Istoria și lucrurile și întâmplările românilor*, faptul că autorul este bine orientat în literatura istorică lucrarea sa cuprinzând o întinsă documentație: Grigore Ureche, Misail Călugărul, Miron Costin, Dimitrie Cantemir, Constantin Cantacuzino și încercând apoi să facă o succintă prezentare a lucrării pe capitole pentru a sugera faptul că execuția nu-i la înălțimea planului total.

La Gheorghe Șincai întâlnim ca opere principale: *Principia*



*linguae latinae, Bucoavna*, cu litere latine, cu titlu roman și german, cuprinzând și reguli ortografice și sfaturi ("povățuiri"), *Catehismul, Îndreptare către aritmetică*, pentru școlile normale românești și *Chronicon Daco-Romanorum sive Valachorum* privit de Iorga ca un "admirabil repertoriu, o culegere de izvoare din cele mai îmbelșugate, la cari se recurge încă astăzi și se va recurge încă multă vreme. Șincai dă o informație judicioasă și exactă, are putere și siguranță în judecată și este modern.

Ultimul reprezentant al Școlii Ardelene, Petru Maior, atrage atenția autorului prin *Istoria pentru începutul românilor în Dacia*. Se arată aspectul oarecum provizoriu și grăbit al redactării, faptul că Maior n-are gustul narațiunilor, stilul său fiind eminent științific. "La dânsul subiectul se desface într-o serie de probleme, pe cari le discută pe rând, cu convingere și căldură, ajungând totdeauna la concluzii măgulitoare pentru poporul său, cele mai potrivite cu interesele lui."

Îmbinând în mod fericit cerințele criticului cu cele ale istoricului, lucrarea lui Nicolae Iorga rămâne un important și uneori indispensabil ghid pentru cercetătorul începuturilor literare și culturale de la noi. Astfel, se poate spune foarte bine că, prin rolul jucat în epocă, *Istoria literaturii române în secolul XVIII* a făcut din autorul ei "un mare pedagog literar, care știe să convingă și să îndemne la fapte pe măsură prin patosul său polemic, prin profetismul etic, prin portretele sale demne de pana unui Plutarh" (G.Munteanu în N.Iorga, istoric literar, din revista *Contemporanul*, 1965). Și, de altfel, meritele lui în acest domeniu sunt incontestabile. "Practicând o critică culturală, în strânsă legătură cu epoca și factorii formativi ai unei personalități, Iorga organizează și ierarhizează un material vast, prin caracterizări ample și comprehensive, dând istoriei literare criteriile științifice de care avea nevoie, și punând bazele unei discipline pe care a ilustrat-o cu strălucire. Iorga este, și în acest domeniu, un cititor, creatorul istoriei culturale românești pe care o domină prin lărgimea orizontului și ideea sa fulgurantă".



## ISTORIA LITERATURII ROMÂNE VECHI

de Nicolae Cartojan

Istoria literaturii române vechi este o operă importantă din cel puțin două puncte de vedere: marchează perioada de maturitate a unui cercetător literar și în același timp inaugurează apariția unui nou domeniu de investigație - literatura veche - stabilind un cadru riguros și sistematic de desfășurare a observațiilor critice. Cartea, tipărită în 1940 este operă de maturitate, ea urmărind evoluția literaturii române de la origini până la epocă lui Dimitrie Cantemir, oprindu-se la studierea Stolnicului Constantin Cantacuzino. Deși studii esențiale nu existau, se acumulase totuși o mare bogăție și diversitate de informații, pe care Cartojan are marele merit de a le fi sistematizat și ordonat, acordând ponderea cuvenită personalităților și rectificând erorile comise până atunci. Autorul introduce dezvoltarea literaturii române vechi în contextul cultural al Europei sud-estice, bazându-se pe informații preluate din traduceri, pe care însă le-a selectat cu priceperea cunoscătorului.

La nivelul informației propriu-zise, Cartojan nu aduce nimic nou în cartea sa, dar abordează metoda comparativă, accentuând universalitatea literaturii române vechi, prin raportarea la literaturile romanice pe de o parte și la cele din fondul de cultură slavo-bizantin pe de altă parte. Însăși geneza literaturii române este pusă sub semnul întâlnirii a două mari sfere de influență - occidentul latin și occidentul bizantino-slav. Intrarea în cultura bizantino slavă se face firește prin intermediul religiei, pentru ca în decursul timpului să se ajungă la ceea ce Cartojan numește "suflet românesc în limba slavă", referindu-se la literatura religioasă reprezentată prin Filotei, Tamblac, Vasile episcopul de la Roman al lui Ștefan cel Mare și Eustratie, dar și la istoriografia slavonă din Moldova (cronica lui Ștefan cel Mare în două versiuni - germană și seria slavonească, letopisețul de la Bistrița, letopisețul de la



Putna și cei trei călugări cronicari: Macarie, Eftimie, Azarie), precum și la *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*. Constrâns fiind de însuși caracterul literaturii vechi, Cartojan nu se limitează la o abordare strictă a problemelor legate de domeniul literaturii, ci își extinde cercetările la contextul cultural mai larg al epocii, expunând orientările religioase care au influențat ideologic literatura (mișcarea husită, luteranismul) sau făcând excursuri în dezvoltarea culturală și chiar industrială pe un plan mai larg (în capitolul referitor la introducerea tiparului în Țările Românești).

Deși abordarea sa este istorică, autorul are un veritabil comportament de critic literar. Discerne cu rigoare între istorie și literatură, atunci când analizează texte cu un caracter primordial religios (*Psaltirea Șcheiană*, *Codicele Voronețean*, *Psaltirea Voronețeană*, *Psaltirea Hurmuzachi*) sau istoric (lucrările de istoriografie din Țara Românească: *Viața și traiul sfântului Nifon*, *Cronica lui Mihai Viteazul*). El nu pornește pur și simplu de la presupuziția caracterului lor literar, ci îl demonstrează, cu criterii clare de literaturitate. Astfel, la Nicolae Cartojan nu mai există prejudecata identității între cultura română veche și literatura română veche, domenii ca: istoria sau religia nu mai sunt subordonate într-o perspectivă literară. Criteriile acestei distincții fac oarecum parte din preistoria cărții, parțial se bazează pe informațiile și considerațiile lansate de predecesori, dar ele se constituie la nivelul anumitor capitole și prin studierea limbii, studiu care depășește sfera unei investigații de istoria limbii, semănând uneori cu adevărate comentarii stilistice.

Există, desigur, și un caracter didactic al cărții, care presupune o anumită accesibilitate și simplitate a expunerii, o rezumare suficient de detaliată a operelor și urmărirea autenticității diverselor paternități. Cel mai mare merit al lui Cartojan este însă acela de a introduce analiza. În capitolele referitoare la perioade culturale însemnate, autorul recurge la prezentarea - în parte - a scriitorului. Procedura sa obișnuită se bazează pe o critică biografică - face deci incursiuni în biografia esențială a scriitorului - condiție impusă oarecum de însăși natura lucrării sale (*Istorie a literaturii române vechi*), apoi trece la analiza operei. În



prezentarea biografică, Cartojan pornește de la premiza unei legături indisociabile individ-mediul, urmărind așadar factorii sociali și culturali care puteau contribui la formarea personalității scriitorului. Astfel, opera lui Miron Costin, de pildă, este într-o asemenea manieră înfățișată, încât înțelegerea ei nu e posibilă decât pentru cel care a citit și bogatul studiu biografic cuprinzând date despre copilăria lui Costin în Polonia, despre întoarcerea în Moldova, legăturile cu polonii, pribegia în Polonia și în cele din urmă conflictul cu Constantin Cantemir. Numai cunoscând aceste detalii biografice poate fi înțeles sau cel puțin este mai ușor de înțeles caracterul meditativ și filosofic al poemului *Viața lumii*, conceput în contextul unei vremi tulburi și agitate.

În analiza operei literare propriu-zise, Cartojan este de o modernitate remarcabilă prin tendința permanent manifestată de actualizare, de depășire a unei simple conexiuni text - momentul istoric al producerii lui (mai ales în cazul marilor cronici ale lui Grigore Ureche, Ion Neculce și Miron Costin), prin accentuarea caracterului de durabilitate a operei literare, care este legată de momentul trecut al apariției ei, însă aparține în egală măsură prezentului și viitorului. Conștient de emoția estetică pe care o provoacă opera literară, Cartojan încearcă de fiecare dată să surprindă esențialul, sursa principală a farmecului unui scriitor. Analiza se încheie cu o serie de comentarii asupra limbii și elementelor formale, ceea ce a permis cercetătorilor de mai târziu să considere că Nicolae Cartojan abordează în *Istoria...* sa metoda lansoniană (după cea a criticului francez Gustave Lanson), transformând-o însă printr-o participare afectivă, prin implicare simpatetică în expunerea faptelor.

Originalitatea perspectivei lui Cartojan constă în introducerea literaturii populare în contextul mai larg al evoluției literaturii române vechi. M. Gaster făcuse același lucru în *Geschichte der Rumänischen Literatur*, însă într-un mod exclusiv bibliografic și descriptiv. Cartojan încorporează literatura populară în mod organic în evoluția literaturii române, urmărind influențele reciproce cult-popular și receptarea cărțurărească a lecturilor unor cărți populare. Cercetările ulterioare i-au reproșat lui Cartojan o anumită evitare a precizării unor probleme nerezolvate, a diverselor dispute din istoria literaturii vechi. Este adevărat



că în asemenea cazuri, autorul consideră că obiectivitatea e preferabilă rostirii unui punct de vedere personal, astfel încât preferă să expună majoritatea opiniilor pertinente emise până la el. Nu evită propriu-zis problemele mai delicate. Prezentarea tuturor punctelor de vedere existente nu este un simplu exces de prudență sau de rigoare, ci chiar un demers necesar. Astfel, în cazul lui Neagoe Basarab și al operei sale *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*, Cartoian expune toate discuțiile referitoare la paternitatea operei, ceea ce influențează decisiv înțelegerea și analizarea acesteia.

Influența *Istoriei...* lui Cartoian asupra generațiilor ulterioare de cercetători este imensă, întrucât ea instituie o nouă metodă și totodată deschide noi direcții. Materialul adunat până la el este revalorificat și îmbogățit prin accesul mai direct la texte și prin intermediul ultimelor publicații de specialitate. Metoda lui Cartoian face o distincție netă între condiție și analiză, căci astfel se explică listele de bibliografii atașate la sfârșitul fiecărui capitol. Pe de altă parte, actualitatea lui Nicolae Cartoian provine și din racordarea pe care autorul singur și-o face la contextul universal, abordând metode critice consacrate (Gustave Lanson) și disociind între istorie - cultură și literatură. Pentru oricare cercetare de azi a literaturii române vechi, indiferent de modernitatea perspectivei ei, *Istoria literaturii române vechi* rămâne lucrarea de referință, fie și numai datorită corpusului de texte pe care le ia în discuție.



## ITINERAR PRINTRE CLASICI

de Paul Cornea

Apărută la Editura Eminescu, în 1984, cartea este o analiză istorico-literară, în spiritul "obiectivității și al bunei-credințe", a unor etape semnificative în evoluția fenomenului literar românesc în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, reprezentate prin dramaturgia lui V.Alecsandri, romanul lui N.Filimon și D.Zamfirescu, prin *Amintiri din copilărie*, capodoperă a creației lui Ion Creangă.

În deschiderea volumului autorul, referindu-se la deosebiri și interferențe între critica și istoria literară, la modelele de analiză a textului literar (în manieră structuralistă sau naratologică din perspectiva criticii intuitive sau hermeneutice) pledează pentru abordarea analizei istorico-literare în receptarea operei artistice, metodă "reînnoită în acord cu achizițiile recente ale științelor umane". Profesor universitar, istoric și critic literar de notorietate, Paul Cornea dezvăluie, în această carte, procesul devenirii artistice a unor creații reprezentative din opera lui V.Alecsandri, N.Filimon, I.Creangă și D.Zamfirescu, dar și unele aspecte privind receptarea operei celor două spirite enciclopedice din epocă: I.H.Rădulescu și B.P.Hasdeu.

În primul capitol al cărții urmărește, cu rigoare științifică și sensibilitate de artist creator, evoluția dramaturgiei lui Vasile Alecsandri, de la vodevil și cânticel comic, la comedie și dramă istorică, demonstrând originalitatea artei și rolul educativ al textului dramatic. Insistând asupra pasiunii pentru teatru încă din vremea studiilor la Paris, autorul detaliază efortul lui Alecsandri în direcția creării repertoriului național și original, susținând că modelele franceze, resimțite în lucrările de început, au fost integrate într-o nouă structură artistică, într-o "operă organică, unitară ca viziune, metodă și stil", înscrisă "în sfera creației originale". Preluând în 1840, împreună cu M.Kogălniceanu și C.Negruzzi,



conducerea Teatrului Național din Iași, Alecsandri avea să înfrunte invazia de traduceri ieftine, prostul gust al publicului și diletantismul actorilor. În această confruntare, spune Paul Cornea, Alecsandri va izbândi prin crearea unui repertoriu original, în care cronică unor moravuri sociale și politice era turnată în straietele unui comic ușor, fiind considerat, după apariția celor două *Chirițe* (*Cucoana Chirița la Iași și Cucoana Chirița în provincie*), drept principal autor dramatic al vremii. Dacă urmărim universul creației dramatice a lui Alecsandri, de la prima piesă - *Farmazonul din Hârlău*, până la *Sânziana și Pepelea*, surprindem diversitatea speciilor caracteristice genului: vodeviluri, comedii, drame, cântonete comice, scenete, operete și feerie. Observând că vodevilul reprezintă principala opțiune a producției dramatice a lui Alecsandri, criticul e de părere că bardul de la Mircești cucerește prin atmosfera de umor jovial, de șagă și cordialitate, prin deschiderea spre actualitate, creind iluzia veridicității, ca "într-un album de stampe". Operele din creația dramatică a lui Alecsandri sunt o cronică a unei lumi, cu mentalitate și moravuri specifice, cu eroi reprezentativi, dezvăluind originalitatea viziunii artistice a scriitorului. Cu *Iorgu de la Sadagura* (1844) Alecsandri obține primul mare succes dramatic. Cel de-al doilea succes memorabil îl constituie piesa *Iașii în carnaval* (1845), prin "adâncă intuiție a scenei, printr-o acțiune bine încheiată care se desfășoară alert; prin profilul firesc al personajelor". "Cele două *Chirițe* potențiază la o treaptă superioară însușirile talentului lui Alecsandri", creind o comedie de moravuri și de caracter. Interpretarea textului literar scoate în evidență capacitatea scriitorului de a crea o tipologie puternică (*Chirița* - o boieroaică otrăvită de vanitatea rangurilor sociale, amatoare de aventuri amoroase, o provincială cu "un fond solid de mitocănie"; *Bârzoii* - inițiat în moravurile venale, moștenite de la fanarioți).

Istoricul și criticul literar P. Cornea observă în evoluția teatrului lui Alecsandri o nouă etapă marcată de trecerea de la anecdotă la satiră, de la farsă la comedie. În primele drame istorice: *Despot Vodă* (1879), *Fântâna Blanduziei* (1883), *Ovidiu* (1884), Alecsandri pune bazele, alături de B.P. Hașdeu, teatrului istoric național, în care va excela, mai târziu, B. Delavrancea. Interpretând pe larg conflictul dramatic și arta



creării personajelor, mai ales a lui Despot Vodă, construit din lumini și umbre, criticul subliniază caracterul romantic al dramei susținut de evoluția și contrastul dintre personaje, de peripeții bizare și lovituri de teatru, de un amestec de tragic și grotesc, de "prometeism și vulgaritate, de virtute sublimă și viciu infernal". Autorul acestei cărți identifică similitudini între situații și personaje din drama lui Alecsandri și creații din literatura universală ("Despot e un idealist din familia lui Don Carlos sau Egmont). Celelalte drame sunt inspirate din lumea antichității latine, iar meritul mare al autorului constă în capacitatea de a oferi o imagine unitară, "rotundă, fin modelată a lumii de armonie și plenitudine a clasicității", mai ales în *Fântâna Blanduziei*.

Se desprinde clar din lectura acestui capitol, rolul lui Alecsandri ca întemeietor al dramaturgiei naționale, ca un precursor de mare anvergură al comediei lui Caragiale. Rapsod al marilor evenimente din epoca sa, "cap al poeziei" în generația pașoptistă, prozator de marcă, părinte al dramaturgiei românești, V. Alecsandri reprezintă dimensiunea exemplară a noțiunii de poet național, de pedagog al neamului nostru.

Desfășurată într-un spațiu de 45 de pagini analiza la romanul *Ciocoi vechi și noi* de N. Filimon este impresionantă prin perspectiva abordării și profunzimea comentariului. Referirile sumare la încercările de roman până la apariția operei lui N. Filimon, argumentează firesc ideea cunoscută că *Ciocoi vechi și noi* este primul nostru roman, întemeiat după rigorile speciei. Înscrierea operei în datele curentului realist universal este susținută prin tematică, tipologie și construcție epică. Cursa lui Dinu Păturică spre parvenire, arivismul acestuia, amintesc de lumea oglindită de Balzac, părintele realismului în literatura universală, de eroii lui Stendhal etc. Criticul insistă, la început, asupra asemănarilor și deosebirilor dintre eroul lui Filimon și alți ariviști din literatura română (Tănase Scatiu din romanul lui D. Zamfirescu) și din literatura universală (Rastignac, Julien Sorel).

Sub titlul simbolic: **Manicheismul sistemului de personaje** autorul acestei cărți analizează cu minuțiozitate mecanismul de construcție a personajelor, așezate în cupluri antitetice: 1 - maleficii, 2 - angelicii, susținând evoluția destinelor cu fapte, întâmplări, atitudini



și gesturi semnificative. Personajele malefice: Dinu Păturică, Andronache Tuzluc, Kera Duduca, Chir Costea Chioru, identifică un tablou veridic al epocii fanariote, în care corupția generalizată constituie însăși temelia societății. Prin violențe și prefăcătorie, furtișag și excrocherie acești parveniți urcă treptele și rangurile sociale. Moartea lor (Dinu Păturică în Ocna părăsită, Duduca aruncată în Dunăre, Costea Chiorul ținut în piața publică) sancționează drastic impostura și cinismul. În continuare, Paul Cornea face referiri pertinente la calitatea romanului ca document al epocii, din punct de vedere istoric, social, cultural și artistic.

Ceea ce ni se pare deosebit de important în analiza romanului sunt fragmentele de interpretare a romanului ca artă, unite simbolic sub titlul funcțiile discursului meta-textual și ale discursurilor de escortă. Referindu-se la relația dintre povestire și discurs în textul românesc, la perspectiva relatării la persoană a III-a, din unghiul autorului omniscient, la trecerea de la stilul direct al cronicii, la stilul romanului, criticul remarcă două tipuri de construcție naratorială: a) "discursuri de escortă" - *Dedicația și Prologul* (adevărate fiziologii ale ciocoiului, un portret al personajului tipic, creionat în maniera pamfletului); b) discursul meta-textual "care însoțește și se interferează cu povestirea pe întregul parcurs al romanului". Între funcțiile multiple ale discursului meta-textual, autorul remarcă necesitatea prezenței autorului în dirijarea intrigii sau în trecerea de la registrul epic la cel descriptiv, și intervine ca expert în informații asupra epocii fanariote, comentează și creează digresiuni de natură filosofică. Discursul auctorial, conchide criticul, tinde să asigure continuitatea narativă și să controleze lectura, căci "N.Filimon își asumă regia spectacolului, distribuie rolurile, le întrerupe sau le schimbă după voie, își impune dictatura asupra personajelor, se manifestă ca un romancier "doric" după clasificarea lui N.Manolescu". În finalul studiului autorul precizează că *Ciocoi vechi și noi* este un roman realist, istoric și social, un moment de izbândă și legitimitate a romanului românesc,

Capitolul intitulat *Amintiri din copilărie* - între fabulă și istorie aduce o nouă viziune asupra operei marelui povestitor Ion Creangă, subliniind faptul că nu este doar un roman autobiografic, ci "reconstituie



mitul copilăriei ca stare de natură, ca voie bună, candoare, transparență, exuberanță nestăvilită”, fiind o “falsă autobiografie, o povestire convertită în poveste, o fuziune a realului și fabulosului”. Referindu-se, în detaliu, la aspecte caracteristice de evocare a copilăriei lui Nică, autorul studiului conchide, preluând ideea lui Călinescu, “Ceea ce zugrăvește Creangă nu e copilul în determinarea lui concretă, ci copilăria ca arhetip, ca ilustrare prototipică a unei existențe de zburdălnicie, iresponsabilitate, candoare și voioșie permanentă”. Se afirmă în continuare că în viziunea lui Creangă “Copilăria nu e o etapă a existenței, strict determinată fiziologic și psihic, ci o calitate a vieții, ea denumeste un mod de a fi și nu doar un timp al Ființei”. Criticul observă, de altfel, o anume doză de “copilărie” la toate personajele, concretizată în bucuria lor de a trăi, în seninătatea și predispoziția lor spre ludic.

Precizând că *Amintirile...* zugrăvesc o lume aflată la granița dintre istorie și fabulă, dintre real și fabulos, criticul accentuează ideea că întâmplările se petrec într-un timp incert, nedefinit, pe vremea aceea, într-o lume încărcată de mit și legendă. Satul românesc, evocat de Creangă, pare a fi situat, în opinia criticului, într-o “ordine statornică și ritualizată”, într-un “timp care are răbdare”, refăcând “mitul binefacerii stării de natură”. Mentalitatea oamenilor este guvernată de datină și tradiție, de rânduieli împământenite, de înțelepciune colectivă, transmisă din generație în generație. Format la școala erudiției folclorice, Creangă are conștiința rădăcinii, a satului-mată, al durerii despărțirii de sat. Trimiterea la Iași ca să urmeze cursurile seminarului de la Socola, înseamnă pentru Nică o catastrofă (“surghiun, a dracului pomană”).

Insitând asupra fuziunii realului cu fabulosul în *Amintiri...*, criticul susține că e posibilă concentrarea acestor categorii estetice doar sub semnul construcției epice la dimensiunile unui “specacol”, cu valoare simbolică. În acest sens, umorul din opera lui Creangă, bazat pe jovialitate și bună-dispoziție, uneori ironic, dar nu satiric, dilată proporțiile realului. Dar răsul din opera marelui povestitor “îmbină o înțelegere profundă pentru firea umană, inerent supusă păcatelor și greșelilor, cu disponibilitatea spre haz și voioșie, proprie omului sănătos, echilibrat”. Autorul studiului este de părere că secretul farmecului



*Amintirilor...* stă "în acordul oamenilor cu natura, cu istoria și cu ei înșiși". Generalizând datele demersului critic, Paul Cornea vede în Ion Creangă "pictorul incomparabil al unei umanități", creatorul "epicului transfigurat de o viziune arcadică".

Studiul despre romanul lui Duiliu Zamfirescu, în speță despre *Viața la țară*, se deschide cu o sinteză a părerilor autorului despre roman, desprinse din corespondența cu Titu Maiorescu și cu Iacob Negruzzi sau din alte scrieri și note, în care Duiliu Zamfirescu creează o profesiune de credință realistă. Creatorul ciclului Comăneștenilor pledează pentru obiectivitate și autenticitate în roman, căci problema romanului nu e "arta de a scrie, ci arta de a spune, nu stilizarea frazei, ci capacitatea de a fi verosimil, de a ști să spui lucruri posibile". Criticul alege spre analiză doar primul roman din Ciclul Comăneștenilor. *Viața la țară* - cel care va rezista în timp prin valoare estetică. După ce îl alinază la celelalte romane ale Ciclului, autorul reține liniile de forță ale prozei lui Duiliu Zamfirescu, remarcând-o ca pe un moment de referință în evoluția romanului realist românesc și ca pe o carte de anticipație a romanului rebrenian.

În alte studii criticul pune în evidență valoarea documentară și artistică a unor scrisori și articole apărute în presă, în proiectarea unor destine literare ca: I.H.Rădulescu, B.P.Hasdeu și Iulia Hasdeu. Remarcăm în aceste studii rigoarea științifică în selecția materialului factual și în argumentarea ipotezelor, precum și nuanțarea expresiei. Aici, ca și în întreaga carte, criticul și istoricul literar este însoțit de artist, tentat să creeze o atmosferă colocvială, în care cititorul să pătrundă cu sentimentul că este parte dintr-un adevărat festin spiritual. Cartea lui Paul Cornea este o pertinentă lucrare științifică și un exemplar ghid metodic în receptarea textului literar.





## LEPTURARIUL ROMÂNESC

de Aron Pumnul

La 1862, când publică, la Viena, primul din cele șase volume ale acestei cărți, Aron Pumnul trecuse de 44 de ani. În 1865, când publică ultimul volum, mai are de trăit un singur an până când elevii săi gimnaziști îi vor așterne pe mormânt *Lăcrămioarele învățăcelilor*, între care se află și poezia *La moartea lui Aron Pumnul* de Mihai Eminescu. Cartea, care este de fapt prima tentativă semnificativă de realizare a unei mari istorii a literaturii române, cuprinde 2020 de pagini destinate pregătirii școlare a elevilor din clasele gimnaziale "de jos și de sus". Ea încununează opera didactică și literară a marelui patriot, născut în Cuciulata Făgărașului, cu studii temeinice la Blaj, la Cluj și la Viena, profesor de filosofie la Blaj, apoi de limba română la Cernăuți, unde va rămâne până la moarte, îndurând cumplitul surghiun la care l-au constrâns autoritățile ungare după Revoluția de la 1848 din Transilvania. În biografia autorului această sinteză monumentală încununează efortul unei vieți de muncă neîntreruptă, când omul se vedea obligat să-și pregătească prin propriul efort de documentare, de sistematizare și de redactare



instrumentele didactice de lucru. Operă capitală a profesorului, a cărturarului, **Lepturariul românesc** este totodată o carte de căpătâi pentru istoria învățământului românesc din veacul trecut. Ea continuă studiile sale de filosofie (din păcate pierdute), de limbă (*Grammatik der rumänischen Sprache für Mittelschulen, Neatârnarea limbii românești*), de istorie (*Privire fugitivă asupra istoriei românilor și romanilor*) și de literatură națională (*Convorbire între un tată și-ntr-un fiu asupra limbei și literelor românești, Curs de literatură românească, Forma den afară a poeziei române*). Din păcate, viziunea etimologistă și latinismul exagerat au atras asupra operei sale nu numai criticile îndreptățite ale urmașilor, dar, până la urmă, înseși eliminarea ei din panteonul culturii române, ceea ce nu poate fi decât o imensă nedreptate, mai grea decât marile nedreptăți pe care a trebuit să le îndure într-o viață constrânsă la toate privațiunile exilului politic de care a avut parte ca luptător pentru drepturile națiunii române.

**Lepturariul românesc** este organizat în 4 tomuri consacrate studiului literaturii române în clasele I-a și a II-a (tomul 1), a III-a (tomul 2, partea I-a), a IV-a (tomul 2, partea a II-a), a V-a și a VI-a (tomul 3), a VII-a (tomul 4, partea I-a) și a VIII-a (tomul 4, partea a II-a), potrivit cu viziunea sa asupra sistemului de pregătire pe două cicluri gimnaziale (clasele de jos : I - IV) și clasele de sus : V - VIII).

Primele două tomuri, destinate cursului inferior, sunt concepute sub forma unor antologii de texte reprezentative pentru obiectivele educației școlare sintetizate de autor: formarea conștiinței naționale, promovarea valorilor morale, dezvoltarea orizontului de cultură generală, cu accent concentrat pe universul antichității.

Sunt înserate povestiri culese din diferiți autori, care oglindesc aspecte de viață istorică, începând cu întâmplările despre daci și romani, despre luptele strămoșilor noștri cu Darius al lui Istaspe, cel care a venit și-n țara noastră de-a cerut pământ și apă (după Herodot), despre viața lui Zalmoxis, despre Sarmis și luptele geților săi cu Alexandru Macedon, despre luptele dintre Dromichete și Lisimah, urmașul lui Alexandru cel Mare (*Câteva întâmplări scoase din istoria patriei române*), pagini emoționante despre pământul patriei (*Pământul nașterii*), despre legendele ei nemuritoare, despre limbă, neam și legea strămoșească.



Urmărind să formeze o imagine integrală a neamului românesc Aron Pumnul introduce în sistemul lecturilor schițe cuprinzând difuziunea geografică a neamului românesc risipit sub împărății și sub organizații de stat străine, însă unitar prin caracterele fundamentale, prin origine, prin limbă și cultură, prin tradițiile și datinile specifice: **Românii din Elveția, Moravia și Polonia, Românii din Istria, Românii din Anoblachia (adică din Tesalia, Epir și Macedonia, din Munții Pindului și de pe terasele Olimpului).** În asemenea scrieri, copiate după *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, se insistă asupra regiunilor locuite de români, se arată localitățile în jurul cărora s-au grupat, centrele lor de cultură, numărul lor după statistici recunoscute, numele sub care sunt identificați, religia lor de azi și câteva opere spirituale mai de seamă, fără a se omite evoluția istorică a fiecărui grup.

Secvențele consacrate educației morale sunt ilustrate pe scrieri de Donici (*Fabule*), Asachi (*Pionul sau Ceahlăul*), Gr. Alexandrescu și Vasile Alecsandri (*Legende istorice*), ceea ce indică gust sigur și un bun mediu al valorilor literare. Nu mai puțin semnificativă este și concepția sa cu privire la aprofundarea ideilor legate de originea neamului românesc, dimensiune pe care Aron Pumnul țintește să o inducă nu prin câteva propoziții abstracte, ci prin povestiri în măsură să o fixeze în forme durabile. Avem astfel în *Lepturariul* marelui cărturar și pedagog scrieri ilustrative despre **Zei romanilor, Gladiatorii romani, Circul roman, Saturnaliile, Pieirea unor cetăți înghițite de lava vulcanilor (Herculănum, Pompei), Îmbrăcămîntea romană, Casa romană**, apoi despre **Oracolul de la Delphi, Jocurile sărbătorești ale grecilor și Cauza războiului troian**. Nu lipsesc nici evocările unor vetre de cultură universale, în care memoria românilor este implicată atât de adânc (**Datinile și constituțiunile vechilor egipteni, Ieroglifile egiptene, Peșterile din muntele Elora (lucrate de puteri supraomenești, adevărate expresii ale vremii uriașilor, de dinainte de războiul cerului), Templul din Memfis (expresie a aceluiași stil gigantic, din vremile străvechi legendare)**). După cum nu lipsesc nici evocările unor vetre străvechi de civilizație de pe teritoriul patriei noastre, cum ar fi cele de la Sarmizegetusa (**Vecinătăți din Ardeal**), sau de la Herculane (**Băile Mehădiei**), în universul cărora sunt intercalate coincidențe și



simboluri care argumentează despre unitatea istorică a culturii neamului românesc (vezi, de pildă, emblematica taurului/ bourului în Beoția și în Moldova, ilustrată în lectura **Însemnele Moldovei**).

Un interes masiv, sistematic este acordat în spațiul **Lepturariului** panteonului antic. Un articol special, de Gavril Munteanu este preluat, ca și alte texte, după manualul gimnazial al profesorului din Brașov. În acesta sunt rememorate zeitățile păgâne Gia (Tera) și Uranus (Cerul), împreună cu Titanii și Giganții, fii lor prinși într-un război fantastic pentru supremație, în care Cronos își ucide părintele, după care plămădește noua generație de zei: cele trei fiice Hestia, Dimeter și Ira - Junone și pe cei trei feciori divini: Hadis, Posidon și Zeus, care își suprimă și ei părinții, pentru a împărți între ei regiunile lumii, și, desigur, pentru a perpetua o nouă generație de divinități, organizate de data aceasta mai aplicat, la nivelul universului terestru: cu Hera, Tihe, Nemesis, Temis, cele nouă muze, apoi grațiile și horele ș.c.l., ca zeități din ordinea inferioară (**Originea zeităților păgâne**).

Un adevărat curs global de mitologie celestă este reprodus în **Lepturariu** după studiile cărturarului bănățean Damaschin Bojincă, prin care se pune la îndemâna învățăcelilor o informație captivantă, în același timp bine organizată științific, cu privire la problematica panteonului antic din lumea greco-latină în care este așezat cu temeinicie și universul spiritual al strămoșilor noștri. Aceasta face din **Lepturariu**, în pofida limitelor sale intens mediatizate, o carte de căpătâi, totodată o bibliotecă fascinantă de spiritualitate românească, la care sufletul tânărului învățăcel Mihai Eminescu s-a adăpat cu însetare. Trebuie să asociem acestor cadre de cultură clasică mirifice serii de corespondențe transcrise în paginile **Lepturariului** pe tema simbolismului plantelor, o temă de interes enorm în poetica modernă universală, dar nu numai în poetica lumii, desigur. Astfel, sunt identificate rețetarii întregi cu privire la simbolismul vegetal, în care găsim relații esențiale despre cedrul Libanului, despre dafin sau laur, cu ceremoniile sale triumfale, despre mirt, ca plantă a Afroditei și despre pinul lui Dionysos, despre ciprisul consacrat lui Apollo, cu care se încingeau frunțile celor destinați nemuririi (vezi "Cu cipru verde-ncinge aură fruntea ta", în *La mormântul lui Aron*



*Pumnul* de Mihai Eminescu), despre smochin și despre dud, despre migdal, rodiu, măr, nuc, mac ș.a.m.d, despre crin, anemonă și șofran, dar și despre ceapă și usturoi, precum și despre diferite legume necurate, cum ar fi bobul.

Tomurile destinate cursului superior liceal conțin o primă tentativă de organizare a istoriei literaturii române de la cronicari până la 1834. Ea se deschide cu *Cronica* lui Huru, cancelarul lui Dragoș, domnul Moldovei, unde tinerii învățăcei sunt avizați asupra suferințelor poporului român de dinaintea constituirii lor în imperiul lui Petru și Asan. Epoca marilor cronicari este reprezentată de Corësi, Popa Ioan din Vinț, de mitropoliții Varlaam și Dosoftei, în continuare de Mihai Halici, Grigore Ureche, Miron Costin și Ion Neculce, de Radu Popescu și Radu Greceanu, de Dimitrie Cantemir, acest prinț ales al culturii europene.

Începuturile literaturii moderne sunt ilustrate prin nume ca Iancu Văcărescu, Ion Barac, Paris Mumuleanu, Vasile Aron, Daniel Scavinschi, Antioh Cantemir, Vasile Cârlova, Școala Ardeleană este reprezentată prin Petru Maior, Samuel Micu și Gheorghe Șincai, rețin atenția, între alții, D.Țichindeal, Gheorghe Lazăr, C.Conachi, Al.Beldiman, după aceea Al.Donici, I. H.Rădulescu, Gr.Alexandrescu, C.Bolliac, D.Bolintineanu, fără a fi omiși Gh.Bariț, V.Alecsandri, Aron Densușianu sau Iacob Mureșanu. Sunt citați Constantin Aristia și Moise Soranul de la Hațeg, pentru traducerile lor din *Iliada* și *Eneida*. Andrei Mureșanu este numit "poetul filosof al românilor ardeleni", "unul dintre cei mai însemnați bărbați ai națiunii române", care "s-a jertfit cu totul pentru luminarea națiunii sale și deșteptarea ei", "a făcut să se deștepte în români conștiința despre demnitatea națională și datoria de a o apăra chiar și cu viața", din care cauză "numele lui va fi pururea nedezipit de renașterea românilor și serbat în toate serbările național". Opera lui, și nu numele "bine sunător", cum crede G.Călinescu, reprezentată în *Lepturar* prin poezia *Glasul unui român* (nu *Deșteaptă-te, române*, deoarece cunoscutul imn al românilor era interzis în imperiile vremii), operă caracterizată prin termeni atât de expresivi pentru entuziasmul juvenil, explică mai bine de ce Eminescu i-a acordat poetului din Brașov



un spațiu atât de important în gândirea sa. De altfel, o lectură fără complexe a acestei prime sinteze monumentale poate ilustra astăzi încă multe adevăruri surprinzătoare cu privire la izvoarele culturii eminesciene, după cum ea poate furniza încă destule argumente modelatoare pentru viziunea de mâine a istoriei literaturii române, care ar putea să renunțe la izolarea materiei în interiorul granițelor de stat, pentru a restitui imaginea creației culturale românești integrale, așa cum este ea prefigurată în viziunea generației lui Aron Pumnul, în conștiința marelui dascăl de neam în mod special.

Nu e de mirare că Mihai Eminescu, avizat asupra valorii cărții și asupra frumuseții sale unice, va scrie cu pasiune, în apărarea **Lepturariului**, împotriva lui D. Petrino: "Dacă apoi **Lepturariul** a exagerat în laude asupra unor oameni ce nu mai sunt, cel puțin aceea, mulți din ei, au fost pionieri perseverenți ai naționalității și ai românismului", care, "de nu erau genii, erau cel puțin oameni de o erudiție vastă așa precum nu există în capetele junilor noștri dandy". Judecățile marelui poet sunt, probabil, cea mai sigură legitimare a **Lepturariului** în eternitatea spiritualității românești.



## LIMBA ROMÂNĂ ARTISTICĂ

de Ștefan Munteanu

Lucrare de informare generală, de prezentare a diversității și progresului limbii române în varianta sa beletristică prin alcătuiri stilistice caracteristice unei epoci, unui curent sau unui scriitor, *Limba română artistică* (1991) respinge abordarea unilaterală a textului, caracteristică structuralismului, tematismului, textualismului, curente moderne din critica și teoria literară, pentru a consolida direcția tradițională ce interferează aspectul lexico-semantic cu cel morfo-sintactic în cercetarea operei literare.

Pentru autor limba artistică "este componenta esențială a creației literare ca expresie a atitudinii și viziunii scriitorului, determinate de o experiență și reflectate în alegerea materialului verbal", identificându-se sinonimic cu stilul individual, cu arta cuvântului.

Studiul *Un deschizător de drumuri: I. Heliade Rădulescu* apreciază efortul scriitorului pașoptist ca "îndrumător și legiuitor" în consonanță cu ideile epocii, amintind totodată confuziile ori inovațiile aberante generate de situarea limbii române între dialectele limbii italiene. Traducând lucrări de gramatică, geografie politică, matematică, logică, Heliade "a creat o limbă a științelor și a duhului", iar prin tălmăcirea operelor lui Byron și Lamartine - "o limbă a inimii sau a simțământului". Ca poet, exploatează verva expresiei populare, oferind un model lui Eminescu, Macedonski, Arghezi. Pe lângă regionalismele muntenești: schintei, ușure, pâșaste, recurge la fonetisme și la termeni caracteristici limbii vechi: lăcuitor, leage, preste, rumpe, la formule tradiționale de adresare: nea Udrea, bade Udrea, unchiule, tătuță. Cerând gravitate și reflexivitate, meditațiile și elegiile conțin alături de cuvinte vechi: tărie, heruvim, a zbura, neologisme: firmament, absolut, divin, sublim.



Influența limbii franceze se mai constată în utilizarea gerunziilor acordate: murindul, dorminde, în derivarea cu sufixul -os(-oasă) a neologismelor: undos, amoroasă, în larga întrebuințare a prefixelor re-, în derivare: restrigă, reurcă. De o mare atenție se bucură și neologismul de origine italiană: tempesta, a pasa.

În epopeea neterminată *Michaida* impresionează un adevărat "baroc lingvistic" rezultat prin gruparea laolaltă a cuvintelor din izvoare diverse: limba populară, limba latină, limba franceză, limba italiană, plăsmuiri proprii prin derivare. Tot aici, ca la Homer, epitetul se alipește personajelor spre a le individualiza printr-o trăsătură esențială: pășitul banul Manta, Mihalcea belicosul etc.

Contemporan cu Heliade, V. Alecsandri are merite superioare în limpezirea și fixarea limbii literare naționale, îndeosebi prin volumul de poezii din 1875. Alecsandri "tăpânește tehnica alcătuirii frazelor ample și echilibrate, cu juxtapuneri și apoziii dezvoltate ce conduc spre ritmări armonioase, își alege cu discernământ mijloacele de expresie, diferențiază personajele comediilor prin limbaj, conferă fluiditate, naturalețe și melodicitate textului. Termenilor limbajului comun, bardul le asociază cuvinte populare: bătătură, căpiță, clăbuci, hugeag, imaș, dar neologisme uzuale în epocă: amor, armonie, divin, fantasmă, ideal, iluzie, mister, nostalgie, suvenir, ori impuse chiar de el: bizar, favoare, indignare. Mai rare sunt arhaismele: risipuri, mereu (întins, continuu). Numărul impresionant de diminutive, îndeosebi în rimă, este un reflex al limbii populare: mândruliță - drăguliță, lăcrămioara. Dacă în primele volume predomină lexicul de factură populară, diminutivele și neologismele, dacă *Pastelurile* introduc echilibru, armonie și plasticitate, în *Legende* și *Ostașii noștri* epitetele (falnic, triumfal, măreț, maiestuos, sublim) și comparațiile (un cal aprig ca un leu, vine ca un zmeu, trăiește ca șoimul singuratic), definesc "stilul eroic". Câteva epitete (noapte înstelată, negura cea sură, lumina moale) și metafore (ninsoare cu stele, diadem de stele, dulce minune) vor fi preluate și sanctificate de Eminescu.

În Eminescu și limba poetică a înaintașilor, Ștefan Munteanu detaliază treptele topirii limbii vechi și înțelepte în forme noi de către poetul nostru nepereche. Relația lui cu înaintașii venerați în *Epigonii* se poate dovedi prin: recurgerea la forme arhaice de plural: cânturi, inime



(Heliade, Alecsandri); introducerea formei perifrastice a mai mult ca perfectului: s-a fost deschis o poartă (la Heliade - n-am fost schimbat, la Bolintineanu - l-am fost visat); elidarea conjuncției să de la conjunctiv: vântu-n trestii lin foșnească/ Unduioasa apă sune (*Lacul*); preluarea din limba populară a unor termeni utilizați și de Heliade: promoroacă, răstoacă, zdrumică; plămădirea de adjective pe baza sufixului -tor (aducător, alungător, absorbitor la Heliade și la Alecsandri), descălecători, dătători, străbătător; preluarea unor sintagme consacrate: pulbere argintoasă (Bolintineanu), freamătul de frunze, dulce înfiorare (Heliade), regina nopții (Alecsandri); antepunerea epitetului: cu de-argint aripe, de-aur părul (față de duioasă inima mea la Alecsandri și de-argint ciucuri la Heliade); portretizarea virulentă prin termeni depreciativi: fonfii, flecarii, găgăuți, gușații, ce amintește de fabulele lui Heliade și Grigore Alexandrescu, de satirele și epistolele lor.

Eminescu adaugă acestor vocabule, procedee, sintagme o perspectivă interioară ori cosmică profundă, o viziune filosofică amplă, tumultul melodic și zborul fanteziei ce unesc abstractul cu concretul în împerechieri lirice inedite. Căutând să identifice izvoarele strălucirii eterne a expresiei lingvistice sadoveniene, Ștefan Munteanu concluzionează în studiul **Sinonimia lexicală în limba artistică a lui Mihail Sadoveanu**: "Bogăția limbii lui M. Sadoveanu este rezultatul, în primul rând, al mijloacelor sinonimice cărora artistul li se adresează în scrisul său (...). Scriitorul face apel la sinonimele regionale (...) și la sinonimele vechi, care-și păstrează încă forța de comunicare și de evocare artistică. Întrebuințarea lor e dictată de locul și timpul cărora la aparțin personajele prozatorului, de posibilitățile semantice ale graiului regional, dar și de intenția artistului de a da varietate exprimării". Ele pun în lumină caracterul național al operei sale.

1. Sinonimele regionale sunt rar întrebuințate, fiind preferate termenilor comuni atunci când au un plus de expresivitate: cloambă (creangă), vipie (arșiță).

2. Sinonimele arhaice, aparținând limbii populare, predomină în operele de evocare istorică: a pofti, a săvârși, a pârce, a se lepăda.

3. Sinonimia figurată reflectă originalitatea artistică sadoveniană prin crearea de sensuri noi, mai ales pentru a comunica impresii auditive,



muzicale, vizuale sau pentru a cuprinde intensitatea acțiunii și atitudinea scriitorului ori a personajelor: a fulgera (a lovi brusc, necruțător), a se îmboura (a se năpusti cu putere). Adesea sinonimia figurată este mai expresivă în cadrul unor sintagme - sinonimele frazeologice: a privi - a îmbrățișa cu ochii, a sfredeli cu ochii, a umbla cu privirea, a scormoni cu privirea, a înțepa cu ochii, a luneca o privire, a trece cu privirea. "Frecvența sporită a sinonimului figurat și frazeologic, mai ales, în locul termenului curent și propriu (...) merge paralel cu evoluția artei scriitorului, de la evocarea romantică și lirică din primele scrieri, la operele de mai târziu, unde precumpănește o notă umanistă, desprinsă din tradiția culturii noastre vechi și populare și transpusă stilistic în vorbirea sentențioasă, ceremonioasă și înflorită a personajelor". Neologismul apare în paginile autobiografice, lirice sau reflexive, stând în cumpană cu arhaismele, fără să nască stridențe.

O cu totul altă sensibilitate artistică dezvăluie în lirica noastră Ion Barbu, așa după cum dovedește prin numeroase argumente studiul **Implicații folclorice și stil ermetic în limba poetică a lui Ion Barbu**. Poezia lui Ion Barbu nu are o structură unitară, Tudor Vianu intuind trei faze ale acesteia: parnasiană, baladesc-balcanică și ermetică. În etapa parnasiană substantivele: necuprins, cer, boltă, întinderi, larg, pustii, pustietăți însoțite de epitetele vast, etern, somptuos, august conturează un spațiu infinit și grandios, iar termenii nord, gheață, polar pomenesc nu doar un peisaj boreal, ci și gândirea vie a poetului ce împinge poezia spre un lirism de factură intelectualistă. "Impresia ce se degajă din aceste versuri este de peisaj mineral grandios, născut din uriașă-i încremenire, din convulsiunea erelor îndepărtate ale naturii și amuțit în rocile calcare, în stânca de bazalt, de silex, de granit ori de lut". Etapa baladesc-balcanică aduce note grandioase, pitorescul de bazar, practici magice, elemente de descântec, de colindă, de baladă. "Cuvintele cu rădăcini îndepărtate urcând din structurile adânci ale graiului vechi și al folclorului" nu mai păstrează sensurile curente, ci se abstractizează pentru a sugera miracolul vieții și starea latentă a increatului. Prin etapa ermetică Barbu instaurează o sintaxă personală cu misterioase travestiuri apelând la substantive în dativ ce determină adjective-epitet: cîmpoiul veșted luncii, la elipse: Noroasă pata-aceasta de infern, la inversiuni



topice necesare reliefării adjectivului: cercuitorii ochii tăi. Aglomerarea de substantive are ca efect tot esențializarea simbolurilor. Termeni din geometrie așezați în imagini șocante - triunghi tăiat spre lume, con de seară, orga prisme, pătratul zilei, epitete nefamiliare: joc secund, cirezi agreste, zbor invers, sintagme memorabile: și unsuroase liniști se tescuiască sub cer, un sânge scurt, cu două mustăți adăugite, avalanșa de neologisme fac din pozia lui Ion Barbu "un exercițiu suveran de cunoaștere, practicat ca joc pe a doua treaptă a realității pure".

Studiul **O ipostază stilistică a liricii reflexive: Lucian Blaga** înregistrează câteva trăsături ale operei poetului din Lancrăm: puritatea lexicală (apar puține ardelenisme: corfă, glie, lămpaș, taină), și arhaisme (leat, ornic, pravilă, veac), rezonanța misterioasă a derivatelor (a dezmarginii, a se dezmira, rariște, zariște, păduratic, umbratic); articularea adjectivului-epitet la sfârșit de vers: "rost să fac de semințe, de rarele", "zări el adulmecă/ nu apropiatele ci depărtatele"; utilizarea derivatelor cu prefixul ne- pentru a numi zone ascunse (cripticul) și adânci: nepătrunsul, neînțelesurile, nemărginirea, nespusul, necuvântul, precumpănirea prezentului și a viitorului cu timpuri "vii" ale trăirii, larga întrebuințare a verbului în metafore dinamice sau narrative și a substantivului cu mare densitate simbolică, solemnizarea și limpezirea clasică a expresiei prin apropierea de unduirea versului popular în ultimele volume.

În volum mai beneficiază de analize stilistice Ion Creangă, I.L. Caragiale, Liviu Rebreanu, Tudor Arghezi, G. Bacovia - scriitori ce prezintă adevărate momente de cotitură în evoluția limbajului artistic național.



## LITERATURA ROMÂNĂ ÎNTRE CELE DOUĂ RĂZBOAIE MONDIALE

de Ov.S.Crohmălniceanu

Prezență activă în publicistică începând cu anul 1944 când i se înregistrează debutul în *Ecoul*, numele lui Ov.S.Crohmălniceanu se leagă de reviste precum: *Contemporanul*, *Viața Românească*, *Gazeta Literară*, *Lumea* etc.

În domeniul criticii atenția sa se îndreaptă prin excelență spre perioada interbelică. Marilor scriitori: L.Rebreanu, T.Arghezi, L.Blaa le închină monografiile critice, iar în 1967 apare cartea de referință legată de aceeași etapă, **Literatura română între cele două războaie mondiale**. La scurtă vreme, autorul revine asupra materialului acestui volum, îl revizuieste, îl îmbogățește și îl structurează pe mari compartimente: proză, poezie, dramaturgie, în trei tomuri, apărând între 1972-1975.

Fie că este vorba despre volumul din 1975, fie despre următoarele, reținem interesul cercetătorului pentru o amplă și riguroasă documentație, în scopul realizării unei critici complexe. Analiza fenomenului cultural-literar se face după metoda viziunii concentrice: "Sunt fixate mai întâi circumstanțele cele mai generale ale epocii, suprastructurile sociale și politice, urmărindu-se apoi direcțiile, grupările și publicațiile mai bine conturate, indivizii și operele lor. Analiza personalităților se face adesea în spirit comparatist, prin racordarea ideilor sau programelor ideologice și estetice la fenomene literare similare de peste hotare, din care decurg sau cu care coincid. Nu sunt evidente angajările de confruntări cu arta plastică, după cum nu lipsesc auxiliarele cercetării literare cum ar fi: filosofia, sociologia, folcloristica etc. Istoricul aduce puncte de vedere inedite, factorul estetic a devenit predominant, lucrarea constituind prima analiză postbelică fără prejudecăți. Claritatea formulării și eleganța sunt evidente".



Volumul din 1967, *Literatura română între cele două războaie mondiale* începe cu un Cuvânt înainte, în care autorul dă câteva lămuriri privitoare la planul lucrării. În Introducere tratează pe larg "Climatul epocii" în care se intersectează direcții și tendințe dintre cele mai diverse într-un viu dialog al generațiilor. Iorga, Goga sau Stere "devenind oameni politici, se vor îndepărta, după război, de literatură"; între "directorii de conștiință" își păstrează o parte din "Veche autoritate" doar Ibrăileanu, "cuvântul hotărâtor în mișcarea literară încep să-l aibă alți scriitori puțin sau deloc cunoscuți până atunci: E.Lovinescu, T.Vianu, M.Ralea, G.Călinescu, I.Vinea".

Criticul sistează două tendințe în epocă, pe de o parte valorificarea originalității naționale, iar pe de altă parte încercarea de depășire a spiritului provincial, "preocuparea accentuată pentru europeism, pentru descoperirea planurilor universale de afirmare a literaturii noastre".

În acest context apar publicații, grupări literare, direcții literare ca: *Sburătorul*, revistele de avangardă, marcând linii de forță ale evoluției noastre literare la un asemenea nivel artistic încât să fie posibilă sincronizarea ei cu literatura universală. Situată în descendența *Semănătorului*, *Gândirea* reafirmă componentele spiritului nostru tradițional căruia mentori ca N.Crainic îi adaugă ortodoxismul.

În capitolul **Formule estetice mai largi**, clasicismul, romantismul, realismul, naturalismul, manierismul, Ov.S. Crohmălniceanu pune un accent deosebit asupra realismului care a cunoscut după război un evident război de adâncire, disociindu-se net, prin Liviu Rebreanu, de idilismul sămănătorist. Se afirmă ideea de "pluritate proteiformă a literaturii moderniste", se fac aprecieri privitoare la expresionism, la manierismul înrudit cu "ideea barocului". În încheierea acestei secvențe, autorul subliniază elementele novatoare impuse de scriitori interbelici în domeniul tematic și al stilului. Se acordă "preferințe manifeste iregularului, misteriosului, tulburelui și neliniștitorului, procedând la o obscurizare a imaginii în mod deliberat prin metafora abstractă și criptică, proiectând asupra naturii organizării mintale exterioare, căutând ireversiunea, deformarea și disonanța, mizând pe șoc și cultivând "alchimia verbului". Acestea sunt particularitățile



pe care criticul le identifică în "producții moderniste românești", concomitent cu care "într-o cultură ca a noastră, prin canalele căreia circulă neconținut o mereu vie sevă folcloristică, operele autentice înscrise într-o asemenea formulă estetică își păstrează o savoare genuină".

Această interferență între tradițional și modern este exemplificată de Crohmălniceanu prin poezii aparținând lui I.Barbu unde apar "ritmuri și asonanțe populare", ori prin creația lirică a lui L.Blaa, unde "atmosfera mitică" este "a eresurilor străvechi autohtone", stilizările executate de poet urmând "instinctul unui geometrism naiv, propriu aceluiasi geniu anonim". Și "chiar exercițiile lui Urmuz regăsesc o formă de a vorbi paralogic, frecventată în folclorul românesc, unde cercetători atenți au descoperit un dadaism nativ poporan".

Capitolul cel mai dens al cărții, **Proza**, ne oferă o imagine în adâncime a acestui domeniu al literaturii interbelice. Autorul scrutează cu spirit critic penetrant, cu un instrumentar de lucru diferențiat, proza noastră cu mozaicul ei de școli estetice, de grupări și formule literare, pendulând permanent între tradiție și inovație.

*Eposul* este ilustrat de M.Sadoveanu, *Realismul dur* de L.Rebreanu, Carol Ardeleanu, G.M.Zamfirescu, G.Bogza, Pavel Dan. *Comediei automatismelor* i se circumscriu Gh.Brăescu, D.Stănoiu, Al.O.Teodoreanu ș.a.

*Analiza psihologică* este cultivată de H.P.Bengescu, G.Ibrăileanu, F.Aderca etc. Prin Camil Petrescu, A.Holban, Mircea Eliade, M.Sebastian, I.Biberi, M.Blecher, autorul ilustrează *Literatura autenticității și experienței*. *Universul percepțiilor obsesive* e reprezentat de G.Mihăiescu și Radu Tudoran. *Proza artistică* - M.Caragiale și E.Bucuța, *Reconstituirea balzaciană și clasificarea caracteriologică* de G.Călinescu și I.M.Sadoveanu și *Antiteza* de Urmuz.

**Literatura română între cele două războaie mondiale**, de Ov.S.Crohmălniceanu se recomandă ca un auxiliar absolut indispensabil pentru elevi și cu totul la îndemâna lor, prin caracterul accesibil al judecăților critice.



**LIVIU REBREANU**

de Al. Piru

Autor al unor micromonografii consacrate lui Costache Negruzzi și I.H.Rădulescu, Al.Piru completează seria, prin publicarea în 1965, cu cea dedicată lui Liviu Rebreanu. Printr-o echilibrată cernere a opiniilor, criticul reține și explică aspecte fundamentale ale operei scriitorului, validate și astăzi. În monografie este schițat un profil al autorului, mai exact câteva puncte de reper spre a-l introduce apoi pe cititor în universul operei, printr-o scurtă analiză a scrierilor esențiale.

În primul capitol se fac incursiuni în epoca formativă a lui Liviu Rebreanu, în procesele interioare străbătute de viitorul scriitor, mediul pe care l-a frecventat pentru că opera este implicată în existența scriitorului, monografia oferind o imagine succintă a "receptării omului și operei". Trecând la examinarea operei în capitolele II-IV, Al.Piru supune toate compartimentele acesteia - romane, nuvele, teatru - unei minuțioase analize. Criticul le discută serios, profund, citează pasaje pe care le găsește semnificative, le comentează. Recomandă și aplică, în genere, critica estetică, după exemplul lui Călinescu. Pentru Al.Piru figura lui Rebreanu prezintă o complexitate marcantă: "(...) stă în fruntea romancierilor români din perioada dintre cele două războaie mondiale și alături de reprezentanții de seamă ai romanului din literatura mondială". Ca și George Călinescu, Al.Piru subliniază faptul că nuvelele au fost un exercițiu pentru marile creații și "aduceau în literatura vremii o lume nouă, țărănimea și mica burghezie a satelor și târgurilor din nordul Transilvaniei, aflate în stăpânirea imperiului austro-ungar".

În analiza operei lui L.Rebreanu, criticul acordă o atenție sporită genezei acesteia și clasificării tematice. Astfel, nuvelele sunt clasificate tematic: "încercări din viața de cătănie", nuvele rurale (cu trimiteri la romanele de mai târziu), nuvele din viața orașului și viața micii burghezii,



războiul care a inspirat lui Rebreanu "trei din cele mai caracteristice și mai solide nuvele ale sale". Acestea sunt *Hora morții*, *Catastrofa*, *Îțic Ștrul*, *dezertor*. Se subliniază că nota predominantă a nuvelor lui Liviu Rebreanu, în ciuda naturalismului de care a fost acuzat, ar fi că sunt "în cea mai mare parte puternic ancorate în viața socială, realiste fără perspectivă, dar de un realism care nu o dată, direct sau ocolit, ia aspecte critice, protestatare. Proporția dintre realism și naturalism în nuvele, cărora scriitorul le-a consacrat o treime din activitatea sa, mai mult de un deceniu, se va păstra și în romane, opera sa capitală, din perioada maturității".

Capitolul III este dedicat activității de dramaturg a lui Rebreanu. "Teatrul - spune Al.Piru - reprezintă o latură minoră, de luat în considerație numai într-un studiu complet asupra personalității scriitorului. Intenția lui era să aducă o contribuție oricât de modestă la dezvoltarea artei dramatice românești (...)" Sunt amintite comediiile *Cadrilul*, *Plicul*, *Apostolii* ca argumente privind contribuția scriitorului la realizarea unui repertoriu național.

Capitolul IV este dedicat romanului, domeniu în care a excelat Liviu Rebreanu. Romanele sunt prezentate în ordine cronologică. Metoda lui Al.Piru, de a oferi un rezumat al romanelor, demonstrează o dată în plus, luciditate critică, obiectivitate, încercarea de a surprinde sufletul creatorului, oferind astfel o analiză amănunțită, de aderență la subiect. Față de criticii care au văzut în romanul *Ion* doar "lumea satului", Al.Piru afirmă că nu poate fi exclus "romanul familiei Herdelea și îndeosebi al lui Titu Herdelea în care Rebreanu și-a făcut propriul roman al tinereții". Asupra eroului principal, Ion, critica a formulat opinii diferite. Dacă Lovinescu vedea în Ion "expresia instinctului de stăpânire a pământului" sau Călinescu îi atribuia "o lăcomie obscură" cu concluzia că la țară nu există oameni inteligenți, Al.Piru subliniază meritul lui Rebreanu de a fi arătat că "țăranul angajat în lupta de clasă nu e prin nimic inferior, sub raportul conștiinței, unui orășean". În ceea ce privește eticheta pusă de Călinescu că "*Ion* este o epopee perfectă", Al.Piru conchide: "Ion al lui Rebreanu nu este un exponent și chiar dacă autorul l-a gândit ca pe un simbol, nu l-a oprit la schemă, ci l-a pus să acționeze ca o



puternică individualitate". În acord cu părerile emise de alți exegeți ai operei lui Rebreanu, criticul remarcă armonia structurală a romanului: "Compoziția e circulară, începe și se încheie în același punct, după ce a îmbrățișat un univers".

Cât despre romanul *Răscoala*, Al.Piru îi descoperă vigoarea, puterea colosală a scriitorului "de a crea și mișca mulțimi, întocmai cum un general mișcă pe câmpul de luptă mari armate". Între alte calități reținem că romanul e model de gradăție compozițională, detașându-se linia ascendentă a urii țăranilor: "Narațiunea răscoalei are suflu de epopee și se desfășoară trepidant, în episoade dramatice, uneori senzaționale, pornind cu energia unei explozii". Despre ultimele romane, *Jar*, *Gorila*, *Amândoi* este notată "totala scădere a instinctului (...) creator, o stranie lipsă de conștiință artistică și o curioasă dezorientare ideologică".

Capitolul V este axat pe concepția estetică a romancierului, așa cum apare în articole. Astfel, Rebreanu declară: "Durabilitatea unei opere literare este direct proporțională cu cantitatea de viață veritabilă ce o cuprinde". Este adeptul obiectivității în literatură, fiind preocupat de creație în sens realist.

În Capitolul VI criticul investighează stilul lui Rebreanu "creator prin excelență epic (...), prozator obiectiv, cu rare excepții, antiliric". Simplitatea stilului servește intențiilor artistice ale prozatorului, în acord cu marile teme ale existenței omenești: "Scriitor laconic de cele mai multe ori, Rebreanu este un excelent comentator al mișcărilor sufletești care-și sparg spre a ieși la suprafață învelișul cu puterea unei erupții vulcanice".

Capitolul VII se vrea o concluzie a vieții și activității lui Liviu Rebreanu, a cărei personalitate Al.Piru o așază alături de marii creatori din literatura universală în domeniul romanului.



## LUCIAN BLAGA. MITUL POETIC

de Eugen Todoran

Apărută la Editura Facla din Timișoara, în anul 1983, cartea continuă investigația în universul creației blagiene, demonstrând că “modernismul poetului nu e reductibil la o trăsătură unică a “noului stil” european, în care el s-a format ca poet, ci are rădăcini mult mai adânci în arta simbolică de străveche tradiție folclorică, în cultura română și în prelungirile ei istorice universale”. Dacă în prima carte autorul analizează aspectele mitului modern, reliefând izvoarele externe, curentele literare europene de care însuși poetul se simțea legat în această a doua carte a mitului poetic blagian, modernitatea scriiturii poetice se explică prin spațiul miturilor arhaice păstrate în bogata noastră cultură folclorică. Demersul critic vizează nu descrierea imaginii lumii ca univers poetic, ci mai ales “geneza gândirii poetice, explicată prin puterea cuvântului de a crea o lume”. Științele moderne - semiotica, fenomenologia și stilistica - instrumentează, în această carte, metodologia de analiză a textului poetic.

Prima parte, intitulată **Mitul poetic**, se referă la aspectele concrete care constituie mitul arhaic în gândirea poetică și în creația artistică. În partea a doua a cărții, Poezia mitului, criticul insistă asupra simbolisticii limbajului poetic. Este evidențiată importanța fondului folcloric autohton în mitul poetic blagian. Asimilând moștenirea culturii străvechi traco-geto-dacice și romane, poezia lui Blaga, ne spune criticul, se adaptează la anumite structuri mitice arhaice, deschizând cale largă spre mitologia universală. Prin opera poetică și dramatică Blaga “revoluționează fondul mitic autohton”. Miturile: Zamolxe, Pan, Dionysos recuperează cel mai îndepărtat trecut al poporului român. “Zamolxe întruchipează geniul religios al daco-geților pentru că el reprezintă spiritualitatea autohtonilor, a acestor strămoși aproape mitici,



învinși și asimilați de romani”. Prin el poetul reînvie o vatră mitică, așezată la începuturile îndepărtate ale neamului românesc. În gândirea poetică blagiană, Zamolxe, zeu al pământului, este un profet, un visător și un titan. (Vezi poezia *Zamolxe* din volumul *Pașii profetului*). Venit din mitologia greacă, zeul Pan este în poezia lui Blaga zeul Naturii, Marele Orb care urmărește “mișcarea secretă a pământului în eternitate”. În volumul *Pașii profetului* asistăm la un “adevărat ritual al eroificării și al sanctificării lui prin întoarcerea în munte”. Dionysos, zeul trac al naturii, printr-un anume cult al orgiasticului, reprezintă momentele de beatitudine ale exaltării omenești, într-un elan cosmic.

Vatra mitică străveche, în care s-a format poporul nostru, alcătuiește un topos simbolic, preluat de Blaga prin așa-numitul “Stratul Mumelor”. Izvorâte din acest fond arhaic, simbolurile întruchipate în Munte, Arborele Cosmic, Coloana Lumii, Calea Lactee etc. sunt forme sacre ale universului. În opera lui Blaga priveliștea satului mitic este dominată de Munte - simbol al începutului, al facerii lumii (ca în poezia *Munți și nori*) - alteori exprimă aria unui ținut vrăjit (*Muntele vrăjit*). Muntele este timpul măsurat ca eternitate, întruchipând spațiul și timpul mitic. El mai poate simboliza “transcendența cenzurată, poarta închisă, misterul”, dar și puterea de a acționa într-un elan cosmic (*Dați-mi un trup, voi munților*). În volumul *În marea trecere*, muntele este simbol al trecerii “spre zonele pure ale existenței, dincolo de viața pur biologică în cea spirituală (poezia *Semne*).

În volumul *La curțile dorului*, întoarcerea poetului spre “satul minunilor, în preajma strămoșilor” este străjuită de Munte - simbol al cunoașterii (poezia *Iezerul*). Arborele Cosmic “are semnificație ontologică, de transcendere din realul existenței în simbolismul mitic al Centrului originar. În explicațiile lui Mircea Eliade, “arborele este formula iconografică a realității absolute, eterne. Arborele va reprezenta cosmosul viu, în permanentă renaștere, simbol al raporturilor dintre pământ și cer. El reprezintă ideea de viață nemuritoare, pusă în relație cu fertilitatea naturii. Criticul, referindu-se la simbolurile din poezia *Gorunul*, arată că arborele sugerează trecerea: “din realitatea timpului în eternitatea universului”, prin sentimentul morții. Călătoria în celălalt tărâm, “în realul existenței absolute este exprimată mioritic prin



sentimentul de liniște și împăcare”. Alteori bradul, crescut între pământ și cer (poezia *Cântecul bradului*) devine simbol al vieții și al morții, însemnând o integrare a omului, prin moarte, în eternitate”.

În poezia *Biografie*, Blaga se autodefinește ca un creator de mituri, întreaga sa poezie fiind un adevărat “mit viu” care își are izvorul în fondul străvechi de cultură folclorică românească. În centrul viziunii blagiene despre Spațiu și Timp stă satul românesc integrat într-un destin cosmic pentru că “a trăi la sat înseamnă a trăi în zăriște cosmică și în conștiința unui destin din veșnicie, căci fiecare sat se simte în conștiința colectivă a fiilor săi un fel de centru al lumii” (vezi *Discursul* lui Blaga la Academia Română: “*Elogiul satului românesc*”).

În poezia *Sufletul satului*, poetul consideră satul “un centru al lumii, într-un spațiu și timp mitic”: “Eu cred că veșnicia s-a născut la sat”. Satul devine astfel păstrător al “matricei noastre stilistice”. Geografia mitică a satului românesc, prin evocarea unor scene din copilărie, a unor “experiențe vii ale lumii ca totalitate” se revarsă în poezia lui Blaga în forme artistice majore (vezi poezii ca: *Satul minunilor*; *Pluguri*; *Mugurii* etc.).

În poezia *Lumina* Blaga evocă mitul biblic al creației lumii prin puterea Cuvântului. Referirile criticului la semnificațiile Soarelui, ale Lunii și Stelelor în poezia lui Blaga, evidențiază relația dintre magie și mister (poezia *Stelelor*).

În poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, lumina lunară simbolizează “potențarea misterului”. Pentru înțelegerea acestei poezii, așezată programatic în fruntea primului volum de versuri *Poemele luminii*, poezia fiind o adevărată “ars poetica”, autorul cărții face referiri la gândirea filosofică blagiană, la tipurile de cunoaștere: paradisiacă și luciferică, precum și la censura transcendentă, ca modalități poetice de revelare și potențare a misterului. Ideile din studiul lui Blaga, *Spațiul mioritic*, analizate de critic susțin părerea că în poezia lui Blaga “spațiul mioritic se organizează ca orizont interior”. Blaga reconstituie prin opera sa fondul mioritic, ca mit poetic, ca spațiu matrice” înzestrat cu accentele unui sentiment al destinului”.

Volumul *La curțile dorului* exprimă în limbaj poetic coordonatele spațiului mioritic. Poetul identifică dorul “cu limita de



sus a pământului, cu cerul, cu imaginea mioritică a luminii de aur". Semnificația temporală a peisajului, în totalitatea cosmică a existenței lui, ca spațiu mioritic intrat în istoria oamenilor, este concentrată în poezia intitulată sugestiv *Țară* ("Țara și-a împins hotarele/toate până la cer./Pajuri rotesc - minutare în veșnicul ceas -/peste câmp și oier"). "Țara este, precizează criticul, continuitate în timp, în care strămoșii sunt vatra, pământul, deci țara, prin care noi ne menținem în prezentul dat ca eveniment istoric" (poezia *Părinții*). Blaga conferă evenimentului istoric proporții de mit, căci el poartă o semnificație a universului uman. Analizând momente semnificative din istoria noastră, despre "evoluție și involuție" (vezi *Spațiul mioritic*), Blaga susține ideea că doar prin "faptele de cultură continuitatea noastră ca neam a avut capacitate de expansiune în istorie". De aceea trecutul nu e un timp uitat, ci un timp prezent, "e vatra strămoșilor, ca o lumină din umbră" (poezii ca: *Biografie, Somn, Sapă, frate, sapă, sapă*).

În cea de-a doua parte a cărții - **Poezia mitului** - criticul analizează poezia lui Lucian Blaga din perspectiva informațiilor puse la dispoziție de științele moderne despre poetica textului literar: fenomenologia, semiotica și stilistica. Autodefinindu-se ca "fiu al cuvântului", Blaga însuși subliniază rolul cuvântului în textul poetic, cuvânt care în creația lui Blaga devine cântec. Despre magia și vraja cuvântului, care în context capătă noi semnificații, Blaga creează un adevărat "mit al cuvintelor poetice, prin supunerea lor într-o logică a poeziei" (*Stihuiorul, Poezii*). Referirile criticului la cuvânt, sens și magie, evidențiază ideea că în "poezie cuvintele vorbesc din nou, ele compunând un câmp semantic asociativ". Exemplificând cu versuri din poezii ca: *La mare, Noi și pământul, Vară, Liniște* etc., autorul cărții definește imaginea ca primă treaptă a sensului în spațiul poeziei.

Criticul definește comparația ca fiind purtătoare a unor similitudini cantitative și calitative (*Vară, În lan, Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*). Se știe că L. Blaga a acordat o atenție deosebită metaforei, despre care a scris studiul *Geneza metaforei și sensul culturii*. E. Todoran rezervă un spațiu larg problemelor metaforei. Din punct de vedere teoretic, precizează diferența dintre comparație și metaforă, dintre metonimie și metaforă, concluzionând că "metafora este rezultatul unei



gândiri în care simbolizarea este inedită și totală, într-un act unic de schimbare a unui lucru cu altul, purtând un nou sens". În capitolul despre simbolismul mitic și stratul poetic, criticul dezbate problema celor două feluri de metafore, precizate de Blaga: plasticizantă și revelatorie. Metafora plasticizantă "corectează și califică obiectul, nu îmbogățește sensul", este o metaforă expresivă sau sintetică. (Ex.: "Pe uliți, subțire și-naltă/ploaia umblă pe cataligi", din poezia *Oraș vechi*). Metafora revelatorie "anulează înțelesul obișnuit al faptelor și le substituie cu o nouă viziune, fiind destinată să scoată la iveală ceva ascuns". Ea încearcă "revelarea unui mister". Este o metaforă semantică sau simbolică (Ex.: "Soarele, lacrima Domnului,/cade în mările somnului", din poezia *Asfințit marin*). Concluzia criticului accentuează ideea că amândouă metaforele exprimă un spor de sens.

De la metaforă analiza trece la simbol și mit, căci metafora simbolică se transformă, în gândirea poetică blagiană, în mit poetic. Mitul este expresia poetică superioară a cunoașterii în artă, este revelația misterului, este "o formă mai deschisă a metaforei revelatoare". Criticul exemplifică noțiunea teoretică prin substituirea focului iubirii cu flăcările iadului (din poezia *Flăcări*). Realizând o paralelă între gândirea magică și gândirea mitică, Eugen Todoran susține că în viziunea lui Blaga magicul este o variantă a miticului: "Mitul convertește misterul, în timp ce gândirea magică este o prelungire a misterului", "mitul este încercarea de a releva un mister cu mijloace de imaginație" (poezia *Mugurii*).

Referindu-se la Simbol, criticul precizează nota specifică a acestuia care "nu este ca metaforă o simplă metamorfoză imaginativă a obiectului. E un produs original al facultății creatoare a poetului". Simbolul, ca sistem "este coerența care regrupează toate metaforele, ce se succed într-o anumită țesătură, punându-le sub controlul intelectului". Astfel, în poezia *Noi și pământul*, "demonul nopții care aprinde pământul e simbolul pasiunii erotice". Noțiunea de simbol este ilustrată pregnant prin analiza în adâncime a poeziei *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*. Lumina are sens, în plan senzorial de vizibilitate, dar e și simbol al cunoașterii; semn al unei "realități transcendente; un mit; o modalitate de revelare prin poezie a orizontului misterului". Criticul opinează că



în structura imaginarului poetic, în această poezie, "metonimia este mai apropiată de mit ca metafora". În acest capitol afirmațiile teoretice sunt susținute de scheme și tabele grafice care pun într-o anumite ordine relaționară formele limbajului poetic, într-un sistem metodologic prin care se instrumentează demersul critic.

Un capitol important pentru virtuțile pragmatice ale cărții este **Lectura textului poetic**. Referindu-se la sistemul de interpretare a textului din perspectivă structurală și semiotică, criticul invită la atenție sporită în interpretarea operei de artă asupra relației intrinseci între fond și formă, precizând că lectura textului literar este act de reconstrucție a sensului. În consens cu părerile despre deosebiriile dintre limbajul științific și limbajul poetic, subliniate în lucrările lui Pius Servien și Solomon Marcus, Eugen Todoran reține două feluri de lectură a textului literar: a.lectura liniară (corespunde planului din față, al logicului); b.lectura tabulară (corespunde planului de adâncime al poeticului).

Cartea criticului literar Eugen Todoran ne oferă interpretare nouă și modernă a poeziei lui Blaga, invitând cititorul să-și aleagă partener în procesul de înțelegere și receptare a operei de artă cele mai noi și moderne cuceriri în știința despre poetica textului literar.



## LUCIAN BLAGA. UNIVERSUL LIRIC

de Ion Pop

Apărut în anul 1981 la Editura Cartea Românească, studiul lui Ion Pop abordează poezia lui Lucian Blaga din perspectiva unei lecturi ce nu mizează pe modernitatea unor "tehnici" sau metode critice de ultimă oră, ci pe disponibilitatea, mobilitatea și imaginația criticului preocupat să ofere un posibil model interior al operei, o imagine coerentă a acesteia.

Un prim capitol, **Ipostazele eului**, are în vedere raportul care se stabilește între eul poetic și univers, criticul delimitând trei atitudini esențiale, semnificative atât în structurarea universului imaginar, cât și în motivarea discursului poetic.

Prima ipostază este a "eului stihial", prezent în *Poemele luminii*; este un eu deschis în permanență spre universul căruia îi este consubstanțial. Osmioza dintre substanța stihială a subiectului uman și stihialul universului exterior impune subiectului depășirea limitelor individualității spre a se putea identifica de fapt cu totalitatea cu care se simte solidar. Poeziile din *Poemele luminii* pun în evidență sensibilitatea acestui eu care, în "permanentă predispoziție spre extază", încearcă să-și depășească limitele definitorii într-o dezlănțuire explozivă de energii abia controlate".

O a doua ipostază a eului se va contura odată cu volumul *În marea trecere*, unde este remarcată prezența "omului problematic", care trăiește sfâșietor sentimentul ruperii de universul originar. Poezia lui Lucian Blaga înregistrează acum dimensiunile unui individ puternic marcat de conștiința pierderii consubstanțialității cu universul. Mitul biblic al alungării din paradis devine emblematic pentru omul copleșit de tristețea metafizică, un alienat, în fond, prin pierderea armoniei originare, conștient însă că păcatul lui constă în exacerbarea individuației și a gândului delimitator, care-l propune ca pe un altceva față de univers.



Marea obsesie a eului înstrăinat de armonia întregului rămâne refacerea relației esențiale cu lumea paradisiacă. De aceea o “schimbare a zodiei” echivalează cu momentul vindecării de tristețea metafizică.

Cea de-a treia ipostază a eului propusă de Ion Pop corespunde începutului unui nou ciclu existențial, când ființa are “revelația radicalei sale înnoiri”. Eul dobândește acum capacitatea de a se sustrage regimului interogativ și de a-și anula acea conștiință a alterității în raportarea sa la întreg.

Cele trei ipostaze ale eului conturează un anumit model al eroticii lui Blaga. Ion Pop subliniază faptul că erosul are la autorul *Poemelor luminii* o funcție hotărâtoare “întrucât constituie un factor de transfigurare a eului în procesul simbolic de restaurare a condiției paradisiace”. În situația eului stihial, energia depășirii limitelor severe ale ființei este esențial erotică, în timp ce în poezia “tristeții metafizice” sentimentul erotic nu mai apare “atâta vreme cât subiectul uman n-a reușit să-și învingă pornirile interogative și dubiile definitorii pentru o conștiință îndepărtată de elemente”. În schimb, “funcția regenator-transfiguratoare a erosului” se exprimă în ultima parte a creației blagiene, unde erosul se propune ca “factor de recuperare”, iubirea îndeplinind funcția de “întemeiere a ființei”. Criticul reține aici faptul că ipostazele eului generează evidente mișcări și într-un registru stilistic: “Acestor deschideri ale eroticii blagiene către orizonturi ale împlinirii convergând în miticul spațiu paradisiac le corespunde o poezie care, fără să se înstrăineze cu totul de tiparele mitului, pare mai marcată de o biografie individuală”.

”Caracterizarea experienței lirice blagiene ar rămâne însă fragmentară dacă nu am lua în considerare cea de-a doua latură definitorie pentru orice univers poetic, adică aceea a cosmosului particular, a lumii pe care și-o construiește, investind-o cu semnificații specifice, orice creator”, precizează Ion Pop la începutul capitolului *Figurile spațiului*, unde viziunea asupra universului imaginar este întărită cu argumente ale fenomenologiei lui Bachelard, ori prin idei ale unui Gilbert Durand referitoare la structurile imaginarii. Criticul apelează însă cu prudență la acestea, simțindu-le exterioare și integrându-le doar ca figuri într-un demers personal și plin de profunzime.



Criticul evidențiază cu multă finețe modul de structurare a universului imaginar, raportându-se la atitudinile esențiale ale eului propuse în capitolul anterior. În universul blagian autorul subliniază elementele cu valoare arhetipală, concluzia fiind că "lumea propusă de poezia lui Lucian Blaga este paradigmatică". Exegetul descoperă analogiile dintre ipostazele eului și reprezentările spațiului; dacă la nivel macrocosmic elementele fundamentale se află într-o coincidență oppositorum (transcriind în fond viziunea integratoare a eului), subiectul liric este el însuși, la un alt nivel, o sinteză a marilor elemente: "...subiectul liric este, în mic, sinteza sui generis a marilor elemente... -lumină, trup-lut, sânge-foc, ochi (laș-inimă)-elemente acvatice (cu valoare de oglindire în profunzime), suflet-energie stihială etc sunt asemenea corespondențe ce dovedesc, alături de alte realități ale operei, modelarea ei în cadrele specifice îndeosebi "regimului nocturn al imaginarii" - regim prin excelență al analogiei, în contrast cu "regimul diurn" al antitezei". Este încă un argument că "imaginarul blagian poartă la toate nivelele sale pecetea obsesiei fundamentale" a refacerii unității inițiale.

Capitolul *Mythos* și *logos* are în centrul atenției cel de-al treilea nivel al universului operei poetice: discursul liric este propus de Ion Pop ca expresie a atitudinilor ființei care, în lume fiind, este chemată "să o rostescă și să se rostească în ea". Apelând la niște perspective psihanalitice - ideea "spațiului potențial" al lui Winnicott ori "fixația față de mamă", după Melanie Klein, Ion Pop construiește un demers fascinant în profunzimea lui, pe parcursul căruia "transcrie" imprimarea mitului poetic la nivelul unei poetici implicite. Relațiile ce se stabilesc între "cuvânt", "tăcere" și "cântec" îi oferă criticului argumente în favoarea unității de profunzime a universului imaginar, capitolul încheind conturarea modelului coerent al operei blagiene.

Pentru definirea statutului conferit discursului poetic trebuie notată mai întâi identificarea tăcerii, a muțeniei (stări atât de frecvente în poezie) cu tărâmul originar: acesta e pus sub semnul absenței cuvântului ce apare, implicit, ca un element separator, agent al rupturii de unitatea primară și al intrării în lumea numelor fragmentare. Universul cuvântului (mai bine zis al cuvintelor) poate fi echivalat astfel cu cel al primilor oameni după excluderea din paradis, adică atunci când verbul lor nu



mai putea avea decât slaba putere de a evoca o realitate deistantă, înstrăinată. "Păcatul originar al neamului omenesc", luat în primire prin grai, înseamnă, tocmai aceasta: pierdere a stării de increat, în care făptura nu e încă individualizată, deci despărțită de Totul matern, în care eul e doar virtualitate și care contopit deplin cu unitatea inițială pe care o trăiește și de care se lasă trăit. Ieșit din indistinct, definit ca individualitate separată, omul abandonează trăirea organică a Totului în favoarea, ca să spunem așa, a lecturii unor semne ale fragmentelor de univers, deci a unei experiențe mijlocite a realului. Este situația ce rezumă într-un fel ceea ce poezia deja scrisă la această dată a apariției *Hronicului* indica drept refuz al rostirii cuvintelor "amare" și nostalgie a "țării fără nume". În perspectiva definirii discursului liric, spațiul originar se suprapune tăcerii - întuneric al cuvântului, noapte în care cuvântul nu e mort, ci mai degrabă conținut ca latență, ca în așteptarea unui moment fericit când obscuritatea sa primară și lumina rostirii în lume vor putea fi împăcate, în așa fel încât verbul să se supună ca lume. Căci, pentru a-și respecta statutul, poetul trebuie să vorbească. Însă această vorbire a sa trebuie să rămână solidară, în substanța ei, cu acea tăcere inițială, în care logosul e doar virtualitatea în care se contopesc toate cuvintele. Poetul întoarcerii la origini aspiră la un fel de restaurare a virtuților magice ale cuvântului, astfel încât între nume și obiectul denumit să se păstreze o relație de participare-identificare. Dacă tăcerea este mediul simbolic al Totalității (sau totalizării anonime a limbajului constituit din cuvinte separate), verbul poetic se cuvine să împace în sine situația paradoxală a desprinderii sale de fondul originar "tăcut" sau "mut" (situație ce instaurează distanța și ruptura, deci înstrăinarea) ca nume individualizat, cu năzuința tot atât de puternică de a rămâne în tăcere, în nerostit. Tăcere, cuvânt, cântec, iată o constelație simbolică între componentele căreia se stabilește o permanentă și intimă legătură în spațiul liric al lui Lucian Blaga. Ea corespunde, într-o perfectă simetrie, dublei deschideri a eului poetic spre spațiul originar, nostalgie a "stării dumnezeiești" a increatului, figura pură a "corolei de lumini" inițiale. Subiectul uman, apăsător de conștiința individuației, e reprezentat, analogic, în spațiul limbajului, prin cuvânt: cuvânt care desparte, cuvânt nume și lacrimă, cuvânt ca origine sau ecou al faptei vinovate pentru că



individualizează doar fragmente ale Totului, pentru că marchează participarea la universală alienare. Dar și cuvânt ce se neagă de două ori - fie pentru a reface analogic mușenia stării embrionare (și atunci tăcerea este izomorfă cu somnul care stinge gândul și "aventurile în cari veșnic recazi"), fie pentru a depăși în cântecul anonim ori pentru a se lăsa înlocuit de prezențele cântătoare ale lucrurilor (și atunci cuvântul se stinge în gura rostitorului). În cazul dintâi cea care trece în prim plan este ipostaza eului ca "prieteni al adâncului, tovarăș al liniștei", jucând "peste fapte", a celui care își pleacă "în fântână gând și cuvânt", ori preferă să-și întâmpine semenii "mut și cu ochii închiși". În cazul al doilea, al trecerii cuvântului în cântec, îi răspunde comunicarea deplină, osmotică, dintre eul poetic și toate elementele cosmosului: cuvântul se identifică ființei, poetul devine asemeni zeului cântăreț care "își destramă-n vânt ființa toată", ori, dimpotrivă, rostirea îi apare zadarnică atâta timp cât în miezul tăcerii sale se face auzit murmurul lucrurilor.

"Discursul liric se conturează ca mod de recuperare a forțelor magice ale limbajului, printr-o arheologie sui generis, menită să readucă la lumină cuvintele începuturilor de lume. În fața universului runic, în care "poartă-o semnătură făpturile toate" dar o "semnătură cu cheie pierdută", poetul este primul chemat să descifreze mesajele secrete, să dezgroape de sub ruinele apocaliptice figura pură a universului... Poetul, însuflețit de puterea regeneratoare a iubirii se va mărturisi - într-o târzie vârstă de edenuri recuperate - în stare să regăsească în "descântecul" creației semnele revelatoare, coincidențe cu înseși "runele de veacuri uitate"... Elogiind făptura individuală, cea de aici și acum, supusă curgerii vremii, verbul poetic îi înscrie înțelesul în orizontul legii cosmice, îi reliefează apartenența la tiparele originare. Cuvântul imnic și-a regăsit puterea magică de a anula temporalitatea, de a instaura permanența în ceea ce este pieritor".

Înțeles în substanța lui ca o "transcriere" a punctelor de referință ale universului imaginar, a "articulării" acestuia, a acelei "mișcări structurante ce nu se lasă identificată imediat la suprafața textului", studiul lui Ion Pop postulează primatul operei, manifestând serioase rezerve față de tot ce poate fi suspectat ca fiind exterior acesteia.





## MARIN PREDA - VOCAȚIE ȘI ASPIRAȚIE

de Mihai Ungheanu

Apărută cu prilejul împlinirii a treizeci de ani de la debutul scriitorului, cartea criticului literar M.Ungheanu, tipărită la Editura Eminescu în 1973, reprezintă un eveniment deosebit de important în istoria receptării operei marelui nostru prozator de azi. Aventura conștiinței artistice a scriitorului, desfășurată în cadrul dramatic al luptei dintre “vocație și aspirație”, identifică aici o personalitate creatoare fascinantă, a cărei artă se revarsă benefic asupra oamenilor, rezistând timpului dintotdeauna.

Fără îndoială că în această carte M.Ungheanu interpretează opera lui M.Preda apărută până la acea dată, formulând judecăți de valoare, preluate de critica literară ce i-a urmat, despre romanul *Moromeții*, *Risipitorii*, *Intrușul*, dar și despre creația nuvelistică. Descoperim în demersul analitic al prozei lui M.Preda nu numai documentație severă și sistem riguros în argumentarea demonstrației, dar și vocația de scriitor a criticului literar, care, prin stilul accesibil și colorat în expresie, propune o lectură agreabilă și incitantă, totodată.

Structura cărții este echilibrată și unitară, având ca liant unificator romanul *Moromeții*, capodoperă a creației scriitorului. Foarte



important pentru receptarea critică a operei ni se pare capitolul introductiv intitulat sugestiv: **Moromeșiana sau aventura cunoașterii**, în care autorul cărții creează biografia spirituală a scriitorului pe baza unor documente de istorie literară, a unor confesiuni și interviuri, înscriind formația spirituală a lui M.Preda în procesul devenirii prin timp a literaturii noastre.

Semnalând anii apariției marilor creații românești, în plan național și universal, cu care M.Preda a venit în contact în anii de studii, criticul reține nume de scriitori reprezentativi și date de referință ce constituie sistemul de filiații între opera lui M.Preda și scriitori ca: Rebreanu, Sadoveanu, Camil Petrescu, W.Faulkner, A.Malraux, Camus, E.Hemingway, G.Călinescu, L.Bloga etc. Amintirile copilăriei, în care familia și satul concentrează universul existențial, sunt înconjurate de o aură mitică. Scriitorul va purta cu el toată viața imaginea "spațiului mioritic", iar amintirea tatălui său va contura pregnant chipul lui Ilie Moromete. Cu siguranță, e de părere criticul, Discursul de recepție la Academia Română al lui Bloga: *Elogiul satului românesc*, dar și Discursul lui Rebreanu: *Lauda țăranului român*, precum și operele reprezentative din literatura română și universală l-au determinat pe Marin Preda să creeze o nouă viziune artistică asupra satului și a țăranului român, ilustrată prin capodopera sa *Moromeșii*.

Ideea centrală a cărții lui M.Ungheanu este plastic formulată: "Solul Moromeșilor s-a arătat a fi foarte fertil pentru proza lui Marin Preda, dăruindu-i un comitat imaginar de felul celui consacrat de opera lui Faulkner, adică o lume autonomă a cărei marcă artistică indică pe creatorul și proprietarul ei. Nume și personaje, situații și gesturi, circulă de la o carte la alta, desăvârșind impresia de unitate și de continuitate".

În capitolul **Exerciții și parafrizare**, criticul precizează relația dintre nuvelă și roman. Volumul de nuvele *Întâlnirea din pământuri* este "preludiul *Moromeșilor*". Ultima nuvelă din volum, intitulată *Dimineață de iarnă*, spre exemplu, este variantă a capitolului din roman în care este relatat conflictul dintre Moromete și fiii săi. Rădăcini ale viitorului roman se află și în alte nuvele: o scenă din *O adunare liniștită* prefigurează drumul lui Ilie Moromete la munte pentru vânzarea porumbului. Chipul lui Ilie Moromete, dar și al lui Pațanghel, este



creionat în nuvele și schițe, încât *Întâlnirea din pământuri*, indiferent de autonomia reală a operelor din volum, cuprinde exerciții pregătitoare pentru marea construcție ce urmează în roman, scriitorul realizând aici “asemenea unui pictor care se pregătește pentru pânze ample, mai întâi crochiuri”. Criticul fixează de la început locul romanului *Moromeții* în descendența prozei obiective, a creației lui I.Slavici și L.Rebreanu, subliniind mai ales diferențele ce conferă originalitate viziunii artistice asupra satului românesc.

Primul volum al romanului *Moromeții*, apărut în 1955, este, după opinia criticului, un roman al familiei țărănești și al colectivității rurale, nu atât o monografie a satului dunărean. “Dincolo e documentul de viață țărănească, interesează tensionatul circuit sufleteș subteran”. Observator profund al umanului, prozatorul este interesat de esențe, iar spiritul său de observație și analiză ne procură pagini magistrale, “obținând ca și Rebreanu, efecte din acumulare”. M.Preda aduce “așa cum n-a făcut-o nimeni până la el, nuanțele dialogului țărănesc, dezvăluindu-i o neașteptată subtilitate”. Cartea lui M.Preda trăiește mai ales prin chipul eroului principal, Ilie Moromete, al cărui portret se constituie din suma detaliilor acumulate pe parcurs”. Preferința pentru portretul moral și analitic, pentru definirea eroilor prin mișcare și limbaj, conferă individualitate prozei lui M.Preda. Inteligența tăioasă, ironia necruțătoare, umorul și știința de a povesti și de a vedea dincolo de lucruri, de a vedea ceea ce alții nu pot nici măcar intui, fac din Ilie Moromete un nou chip de țăran, necunoscut până acum în literatura română, numit de unii critici “un țăran filozof”, deosebindu-se fundamental de Ion, eroul rebrenian.

Capitolul intitulat simbolic: **Olimpianismul și bovarismul unui personaj**, surprinde, în detaliu, portretul protagonistului din romanul *Moromeții*, acel “vicios al iluziei”, Ilie Moromete, “un om fără viitor”, un “destin tragic”. “El nu se discută pe sine, ci discută probleme, cu încăpățânarea unui raționalist, care vrea să înghesuie viață în tiparele logicii”. Drama morală a lui Moromete, sfâșiat de “cleștele impozitelor, ale foncierei și de durerea destrămării familiei prin plecarea celor trei fii la București, se adâncește simbolizând destrămarea satului statornicit în tipare arhaice”. Timpul fusese înșelător. Ilie Moromete va intra într-



o lungă muțenie, căci "realitatea în care crezuse nu mai există. Mulțimea de avertismente și prevestiri n-o băgase în seamă. Suflă el trăiește un adevărat cataclism". Fiind inapt pentru adaptare, este "prin credințele lui intime și prin comportament un anacronic". Sfârșitul lui Ilie Moromete este "sfârșitul unei mentalități de sorginte arhaică". Detronat cu brutalitate de timpul care devine nerăbdător, el este "un rege fără țară". În cel de-al doilea volum el are un rol mediocru, "personajul mitic și simbolic va muri înainte de moartea sa fizică".

Analiza pertinentă și deosebit de utilă întreprinsă asupra artei romanului vizează, mai departe, structura compozițională a cărții, liniile de forță ale narațiunii și aspectele definitorii ale stilului. Reținând valorile simbolice ale construcției frazeologice cu care începe și sfârșește primul volum ("În câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul era foarte răbdător cu oamenii"; "trei ani mai târziu izbucnea cel de-al doilea război mondial. Timpul nu mai avea răbdare") autorul concluzionează că "aparența era în contradicție cu esența", lucru pe care Moromete îl va afla prin intermediul unei dureroase experiențe.

În capitolul **Metafore, simboluri, corespondențe**, criticul reliefează câteva nuclee narrative, cu valoare de simbol, care conferă romanului complexitate în construcție epică, autenticitate în stil și culoare filosofică. În acest roman "nici un detaliu nu este întâmplător, nu există nimic care să nu aibă o semnificație precisă sau care în țesătura de sensuri a cărții să nu capete o funcție simbolică". Tăierea salcâmului este o situație simbolică, întărind ideea că *Moromeții* "este romanul unui crepuscul". Prăbușirea salcâmului "prefățează patetic și măreț prăbușirea lui Ilie Moromete", precum și destrămarea satului tradițional. Scena mesei familiei Moromete, prin pozițiile moromeților în jurul mesei, este un avertisment, o declanșare a conflictului familial, configurându-se de acum drama lui Ilie Moromete.

Poiana fierăriei lui Iocan, magistral analizată de critic, reprezintă chintesența satului, receptacol expresiv, o manifestare a demnității. "La Iocan oamenii se adună să citească ziarul și să facă politică, să se combată". Satisfacția e aici de ordin intelectual, deoarece întâlnirea se organizează în jurul celor mai deștepți oameni din sat:



Moromete, Iocan, Cicoșilă. "În poiana lui Iocan străjuiește lumina rațiunii și expresia ei este Moromete". "La antipodul lui Ion, Moromete nu este o structură instinctuală, ci una rațională".

În studiul *Replici antiargheziene*, criticul se referă la opiniile lui M. Predă ce răspund atacurilor poetului cu privire la "stilul cenușiu" din opera lui Rebreanu. Autorul *Moromeților* își expune astfel direcțiile viziunii sale realiste, promovând, în linia lui Rebreanu, autenticitate și exactitate în stil, detestând pe "făcătorii de cuvinte", care subordonează problematica majoră a artei, dorinței de a crea "un stil frumos". "Marea forță a artei noastre, în opinia lui Marin Predă, este de a găsi formele care să-și păstreze mai departe farmecul inexprimabil al specificului național, să fie covârșite de conținut și acest conținut să-și caute nestingherit drumul spre universalitate".

Din ciclul moromețian face parte și romanul *Marele singuratic*, care se dezvoltă "ca o vastă paranteză în coasta celui de-al doilea volum al romanului *Moromeții*". Eroul principal este Nicolae Moromete. Opera este, la prima vedere, un roman de dragoste (evocarea cuplului erotic Nicolae - Simina), dar este, mai degrabă, o dramă a cunoașterii, o carte de meditație filosofică și psihologică. Refugiul lui Nicolae Moromete din fața lumii (izolare în spațiul unei grădini în calitate de horticultor) nu-i decât o iluzie, o utopie. Trecerea de la aparență la esență este ilustrată în roman cu fapte concrete, încât grădina invadată de forțe obscure (Aici un om este omorât) "este metafora unui teritoriu crezut în afara oricărui pericol, dar care cade, sub demnitatea sa veche, prin năvala stihilor dezlănțuite".

Cartea lui Mihai Ungheanu situează creația lui Marin Predă în coordonatele ei tradiționale și moderne. Criticul ne propune astfel imaginea unei personalități artistice complexe, a unui spirit tenace și laborios, așa cum se va vedea și din noile apariții editoriale: *Delirul*, *Cel mai iubit dintre pământeni*, *Viața ca o pradă*.



## MIHAI EMINESCU

de Zoe Dumitrescu-Buşulenga

Activitatea profesoarei Zoe Dumitrescu-Buşulenga depăşeşte cu mult sfera criticii literare, iar când încercăm să vorbim despre personalitatea dânsiei, ne gândim înainte de toate la omul de cultură. Erudiţia acestui om de spirit de excepţie este pusă în slujba unei viziuni estetice asupra lumii. Între operele sale de critică literară, lucrarea de faţă, apărută în 1963, la Editura Tineretului, în ciclul *Oameni de seamă*, ca şi *Eminescu şi romantismul german* (Editura Eminescu, 1986) o consacră pe autoare în rândul exegeţilor poetului naţional. În Postfaţa cărţii **Mihai Eminescu** suntem preveniţi cu modestie: "Cartea de faţă e doar o verigă fără strălucire (...) care abia îndrăzneşte să se integreze în lanţ după excepţionala realizare a lui George Călinescu despre viaţa şi opera lui Mihai Eminescu (...)", iar: "Veriga de acum nu are, poate, decât un singur merit: acela de a stârni pe alţi istorici şi critici literari la publicarea a cât mai numeroase lucrări, mai bune, mai adânci, despre poetul naţional".

Cartea **Mihai Eminescu** are în compunere biografia stilizată a lui Mihai Eminescu, fireşte în urma selectării fragmentelor de viaţă semnificative. Pe de altă parte, este alcătuită din concise şi reprezentative analize asupra creaţiilor literare eminesciene. În ceea ce priveşte finalitatea lucrării, mărturisirea scriitoarei este elocventă: "Ceea ce am dorit şi a trebuit să facem, datorită necesităţilor speciale ale colecţiei, a fost să arătăm tinerelor generaţii exemplul etic şi estetic al vieţii şi activităţii eminesciene, să punem cu dragoste înaintea celor noi această permanenţă de cultură şi artă românească, pentru ca fiecă generaţie ce vine să înveţe de la cea care a precedat-o lecţia de dragoste şi admiraţie pentru Mihai Eminescu, omul, patriotul şi creatorul, mândria noastră".

Cartea se compune din cinci capitole, organizate potrivit cronologiei vieţii şi operei lui Mihai Eminescu. Dacă ultimul capitol,



firește cu rol de concluzie, poartă însuși titlul cărții, celelalte sunt, conform unei formule de periodizare, următoarele: **Anii de ucenicie**, **Anii de pribegie**, **Anii încercărilor de statornicire** și **Anii din urmă**. Fidelitatea autoarei față de un demers riguros științific reiese din bogata listă cuprinzând bibliografia lucrării, dar se întrevede nu o dată din text în sine. Maniera obiectivă, proprie analizei critice, se îmbină sublim cu o latură subiectivă. De fapt, suntem convinși că despre geniul nostru național autentic ar fi nu să vorbim pe un ton rece, distant, ci să îngăduim și sufletului să se exprime. Stilul d-nei Zoe Dumitrescu-Bușulenga, în descendența scrisului maestrului G.Călinescu, ne va părea adesea deosebit de plastic, încărcat de afectivitate, așa că lucrarea ar putea fi socotită roman ori povestire, mai degrabă decât operă de critică literară.

În afară de capitolul final al cărții, toate celelalte sunt precedate de câte un motto ales de autoare din creația eminesciană. Lucrarea însăși începe cu un sugestiv motto din Goethe: "Was aber ein solcher vom Dämon Besessener ausspricht davor muss ein Laie Ehrfurcht haben. Denn hier walten die Götter und streuen Samen zu künftiger Einsicht" ("Să se teamă neștiutorul de spusele unui asemenea stăpânit de demon. Căci se amestecă zeii aci și-aruncă sămânță pentru viitoare înțelegeri"). Se realizează astfel o fericită apropiere între cele două genii.

În capitolul **Anii de ucenicie**, într-un limbaj de o fină poeticitate prin care suntem introduși în atmosfera acelor vremuri, ne este înfățișată copilăria lui Mihai Eminescu, primii ani de școală. Avem de multe ori chiar impresia că trăim acum acel timp istoric. Totul prinde viață. Savoarea stilului scriitoarei provoacă savoarea unei lecturi captivante. Biografia marelui poet nu se rezumă, în concepția autoarei, doar la o simplă consemnare de date și fapte. Grupate într-un singur capitol, dar sub o formă distinctă, sunt pribegiile tânărului Mihai Eminescu prin țară, la Viena și la Berlin. Se vorbește de cele două plecări prin țară cu trupa Fany Tardini, de drumul lui Eminescu de la Cernăuți la Blajul "de unde a răsărit soarele românismului", refăcând drumul cărturarilor ardeleni, dar în sens invers. Sunt evocate, totodată, călătoriile cu trupa Pascaly, prilej cu care Eminescu se familiarizează cu lumea teatrului.

Viața lui Mihai Eminescu la Viena constituie următoarea secvență a capitolului sugestiv intitulat **Anii de pribegie**. Aflăm aici de



preocupările tânărului poet, între care se distingeau cele de filosofie și cele de istorie. Este evocată prietenia cu Ioan Slavici și activitatea lor în cadrul societății studențești România jună. Referitor la activitatea literară a tânărului Eminescu, din anii studiilor de la Viena, sunt citate cele trei articole politice apărute în ziarul *Federațiunea* din Pesta, precum și poeziile *Mortua est!*, *Venere și Madonă* și *Epigonii*, trimise ziarului de la Iași, *Convorbiri literare*. Se arată că, deși contravenea ideologiei junimiste, poemul *Epigonii* a fost, totuși, publicat pe prima pagină a revistei și se subliniază, totodată, independența de gândire a lui Mihai Eminescu. Interesul poetului național, observă Zoe Dumitrescu-Bușulenga, este legat în această perioadă de folclorul românesc, precum și de problema teatrului și repertoriului național. În același timp, îl atrage filosofia și literatura indiană și citește masiv din operele lui Shakespeare, Goethe și Heine. Poate din acest motiv riscă autoarea să numească perioada vieneză: "cea mai activă și mai efervescentă din viața poetului". Sunt comentate succint, tot aici, unele scrieri în proză elaborate în tehnică romantică: *Geniu pustiu*, *Sărmanul Dionis*, *Avatarii faraonului Tla*.

Atât în ceea ce privește viața, cât și în ceea ce privește opera, Mihai Eminescu realizează o sinteză între titanism și demonism. Sunt explicate apoi cele două concepte. Pentru că era nevoie ca Eminescu să-și fi luat doctoratul, Titu Maiorescu îi sugerează Berlinul. Autoarea observă viața interioară a poetului, marcată acum de sentimente de singurătate, de nesiguranță și oboseală. "De aceea anii berlinezi sunt încărcati de gânduri grele, chinuitoare, chiar dacă strâmtorarea materială e mai mică decât la Viena". Între preocupările eminesciene din această perioadă revin istoria și îndeosebi filosofia. Poetul cunoaște mai adânc pe Platon, pe stoici, se apropie de Herder, de Kant și mai ales de Schopenhauer, care devine în curând, ca și în cazul lui Maiorescu "preferatul său".

Activitatea lui Mihai Eminescu în țară, după întoarcerea de la studiile din străinătate, alcătuiește subiectul capitolului *Anii încercărilor de statornicire*. Director al Bibliotecii centrale din Iași, revizor școlar pentru județele Iași și Vaslui, redactor la *Curierul de Iași*, ("foaia vitelor



de pripas", cum obișnuia să-i spună). Mihai Eminescu va fi, la București, redactor la ziarul conservator *Timpul*, alături de Ioan Slavici și Ion Luca Caragiale.

O pagină deosebit de importantă din viața poetului o reprezintă ședințele de la Junimea, la care participă adesea și unde citește din creația sa literară. Continuă și în acest capitol analiza unor creații eminesciene, cum ar fi: *Pierdută pentru sine, zâmbind prin lume treci, Lacul, Crăiasa din povești, Dorința, Făt-Frumos din tei, Călin - file din poveste, Cezara, Antropomorfism, Strigoii, Melancolie, Ai noștri tineri, Icoană și privaz, Cu gândiri și cu imagini* etc.

În capitolul *Anii din urmă*, liniile generale ale portretului lui Mihai Eminescu nu se schimbă. El pare, așa cum remarcă și Slavici sau Creangă, tot mai obosit, îmbătrânit, rezervat și lipsit de încredere nu atât în semenii săi, dar, mai grav, în sine însuși. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, oprindu-se asupra publicisticii eminesciene din această perioadă și îndeosebi asupra ciclului de șase articole *Icoane vechi și icoane nouă*, evidențiază că: "Nota dominatoare a publicisticii nu o alcătuiesc ideile conservatoare, retrograde, ci cele patriotice și de dragoste pentru poporul de țărani". Capitolul cuprinde în același timp date cu privire la activitatea lui Mihai Eminescu în cadrul redacției ziarului *Timpul*, episoade din viața lui la București. Nu lipsesc triste episoade despre îmbolnăvirea poetului și internarea în sanatoriul din Ober-Döbling precum și sfârșitul tragic.

În final, autoarea citează sugestiv din poezia *Mai am un singur dor*. Comentarea creațiilor eminesciene din această ultimă etapă se realizează în aceeași manieră și culminează cu opera de căpătâi *Luceafărul*. Se arată că, din pricina dificultății de interpretare a acestui poem amplu, s-a încercat descifrarea conținutului său ideatic pornind de la detaliul biografic. În acest sens, s-au făcut adeseori analogii între eroii capodoperei și unele nume de care a fost legată viața geniului, ca: Titu Maiorescu, Veronica Micle, Ion Luca Caragiale etc. Însă scriitoarea remarcă fuziunea, până la identificare, în cadrul acestui poem, a detaliului biografic cu inspirație folclorică, ideea filosofică, precum și cu alte motive predilecte ale poetului. "La capătul unei existențe de creație și



suferință, poetul va dobândi, ca și Hyperion în poem, răsplata jertfei sale: cunoașterea”: “Trăind în cercul vostru strâmt/ Norocul vă petrece,/ Ci eu în lumea mea mă simt/ Nemuritor și rece”.

O recapitulare a problemelor esențiale cu privire la viața și opera geniului nostru național realizează Zoe Dumitrescu-Bușulenga în capitolul final al cărții simbolice intitulat **Mihai Eminescu**. Sunt aduse în discuție cu scopul de a se trasa concluzii: activitatea literară, publicistica, activitatea politică, idei și pasiuni eminesciene (adevărul, dragostea, cunoașterea, filosofia), preocupări în diverse domenii (arta, istoria, limba, filosofia, folclorul etc.). Om de geniu, Mihai Eminescu poate fi așezat alături de mari nume ale culturii universale și autoarea îl citează pe Leonardo da Vinci. Cu un vizionarism exemplar, în tradiție maiorească, Zoe Dumitrescu-Bușulenga spune în final: “Soarta lui de mare poet universal abia acum începe, după o sută de ani de la naștere și în preajma a trei sferturi de veac de la stingere, când oamenii poporului său, pe care l-a iubit cu dragoste neschimbată, se apropie toți din ce în ce mai mult, cu sete de frumusețe și cultură, de opera lui uimitoare”. În peisajul bogatei literaturi critice despre Mihai Eminescu, opera academicienei profesor Zoe Dumitrescu Bușulenga se înscrie cu o exegeză remarcabilă referitoare la viața și creația artistică a geniului național.



## MIHAIL SADOVEANU

de Constantin Ciopraga

Criticul și istoricul literar Constantin Ciopraga, profesor universitar ieșean, a înzestrat literatura de specialitate cu câteva monografii de scriitori precum Calistrat Hogaș (1960), George Topârceanu și Mihail Sadoveanu (1966), Hortensia Papadat-Bengescu (1973). Autor și de poezie, dar și profesor la Sorbona, criticul se ocupă de problema integrării specificului național în universalitate, publicând în 1973 volumul *Personalitatea literaturii române*.

Monografia Mihail Sadoveanu completează în momentul apariției o relativă lipsă a criticii românești, aceea a studiului asupra operei scriitorului de până la anii celui de al doilea război mondial. Momentul retrospectiv cu care se deschide volumul trece în revistă opiniile marilor critici și istorici literari care l-au clasat pe prozator fie ca un creator a cărui operă reiterează teme, motive, procedee (E.Lovinescu), fie ca un scriitor înclinat spre reverie și construcție epopeică (M.Ralea), fie ca un autor de epos căruia i se reproșează mai ales fragilitatea mișcării epice (G.Călinescu).

Studiul critic urmărește tematica majoră a operei artistului, nu fără a pregăti tratarea printr-o privire de sinteză asupra etapelor creației cărora le corespund "atitudini umane și estetice". Criticul observă "construcția perfect sferică" a acestei creații care debutează cu teme sociale și istorice încheindu-se cu aceeași problematică și alternând pe parcurs ritmuri diverse: citadinul, ambianța rurală, natura, istoria. În ce privește periodizarea activității lui Sadoveanu, istoricul detașează etapa tinereții de până la primul război mondial, când prozatorul abordează mai ales genul scurt (povestiri, amintiri, însemnări, priveliști), pe care nu-l părăsește nici după 1918, pentru ca în perioada interbelică, aceea a maturității sale creatoare, să dea la iveală marile capodopere care nu



sunt toate producții de întindere. Criticul diferențiază cale două etape după specificul tematic și al universului uman: aparițiile neguroase, scenele triste, dramele, înclinația spre meditație, eroicul, evocarea cu rădăcini în legendă și cronici în prima etapă, și elementul intelectual, semnificațiile profunde, specificul național, înțelepciunea, reflexivitatea în a doua etapă. După cel de al doilea război se adâncesc teme interbelice și se lărgeste și mai mult tărâmul observației.

Universul uman sadovenian are în centru figura țăranului. Criticul operează și aici o categorisire: țăranii apar "fie retrospectiv, în tablourile unei istorii frământate, fie ca martori ai unui trecut mai apropiat, ori ai epocii contemporane". Criticul trece sub observație atitudini și comportamente, pasiuni și drame individuale din texte precum *Într-un sat, odată*, *Mergând spre Hârlău*, *Boredeienii*. Dezrădăcinarea, temă sămănătoristă ulterior, cu motivația ei și dramatismul pe care-l presupune, este sentimentul, starea pe care o resimt personaje precum Ion Ursu ori Petrea Străinul în ambianța târgului mizer.

Declinul sufletească și acela al existenței acestora este semnificativ. Aceeași lume a satului e completată de comentarii sumare asupra unor povestiri de referință în opera sadoveniană: *Păcat boieresc*, *Cozma Răcoare*, *Hanu Ancuței* până la *Baltagul* și *Ochi de urs*. Autorul studiului expune problematica acestor scrieri urmărind mișcările sufletești ale eroilor, aspectul social, elementele de atmosferă, tonalitățile, complexitatea relațiilor umane, fabulosul, miticul, cadențele povestirii, legătura cu pământul, etica rurală, "terapia naturii" etc. La sfârșitul capitolului, Constantin Ciopraga conchide: "Cu toată diversitatea faptelor și eroilor, țăranii lui Sadoveanu se reduc, în realitate, la câteva tipuri: energicul, meditativul, resemnatul; țăranul-durere, țăranul-înțelepciune, țăranul-pasiune. Odată interesul merge spre omul pământului, altădată spre geniul popular, bazat pe simplitate și sens poetic".

O altă lume se înfățișează în *Tablourile de mică provincie* atinse de o tristețe apăsătoare în care își duc existența indivizi purtători ai unor drame sufletești de nevindecat. Așa, în *Mormântul unui copil* se demontează psihologia unui orfan pe care suferința l-a maturizat prea curând; în *Dumbrava minunată* numai basmul și natura mai sunt refugiu



sufletului de copil. Ideea că aici "nu se întâmplă nimic" e privită ca o ironie, căci, afirmă criticul, se petrece o ruptură, o destrămare a unei lumi ca va fi înlocuită de alta.

Studiul critic remarcă "aspectul documentar, muzeal" al acestei literaturi care subliniază contrastele semiurbanismului adoptând tonul meditativ al cronicarului interiorizat. *O zi ca altele, Balta liniștii, Haia Sanis, Dudaia Margareta, Locul unde nu s-a întâmplat nimic, Floare ofilită, Însemnările lui Neculai Manea* aduc în scenă personaje cu o psihologie tulbure, frământați de dureri intime grave și adânci, în contrast cu monotonia târgului, cu stereotipia existenței sau pricinuite de acestea. Personaje diabolice, devitalizate, lucide sau naive, inși goi sufletește sau hipersensibili, dezgustători sau rafinați compun o frescă a nefericirii în ambianța "provinciei plate", pe care scriitorul o privește cu ironia rece, aproape sarcastică, moralizatoare însă, a reflexivului realist.

**Reflecții grave:** armata, războiul constituie a treia temă sadoveniană identificată de critic. Din paginile unor scrieri ca *Amintirile căprarului Gheorghiță, Strada Lăpușneanu* se desprinde dramatismul, absurditatea, revolta, acuzarea, formalismul, ambiția gratuită ca atitudini sau accente ale imaginii războiului. Privirea autorului e a unui umanist. Observațiile criticului ating și aici problema inadaptabilității, a destinului individual și colectiv, a galeriei portretistice și procedeele de caracterizare.

Mai metodic și mai minuțios este studiul asupra Naturii: **prezență multiplă**, unde criticul analizează structura povestirilor pe această temă. El stabilește astfel un anume tipar al acestora: "1 - un pretext de evocare; 2 - povestirea propriu-zisă; 3 - raportarea la natură". Subliniază atitudini scriitoricești (clasicism și romantism), vastitatea capacității de percepție (de la "emoția clipei la percepția infinitului"), înclinația spre reflecție, meditație, lirismul, modalitățile de transfigurare artistică. Criticul urmărește aici diversitatea motivelor și polifonia simfonică a spectacolului naturii pline de mister pe care poetul tinde să-l cerceteze la infinit, convins fiind că acesta nu i se va dezvălui niciodată. Analiza merge până la fondul lexical, fără a se lăsa la o parte elementele



care țin de filosofia artistului în fața naturii, între care timpul e unul fundamental. Rapsod, poet al naturii, Sadoveanu e privit ca un artist al emoțiilor unice.

Cel mai consistent capitol al volumului e acela despre *Întoarceri în istorie*. De la sursele de inspirație până la caracterizări de eroi criticul trece prin aproape toate aspectele ce țin de modalitățile de evocare: atitudinea romantică (melancolia), cadrul natural și folcloric, realism, motivația întoarcerii în trecut, etapele parcurse de epopeea istorică sadoveniană, nuanțele de legendă, baladă, fabulosul, desfășurările epice etc. istoricul împarte opera de evocare istorică în etape de creație: *Neamul Șoimăreștilor*, e un punct de reper, el încheie o etapă; după cincisprezece ani opere de maturitate artistică apar în construcții mai riguroase și într-o viziune nouă: *Zodia Cancerului...*, *Frații Jderi*. Destine și atitudini umane constituie punctul nodal al comentariilor. Mai încap aici și aprecieri despre tonalitate, viziune scriitoricească (stilizare, realism și romantism, spirit de sinteză) cu rare aprecieri asupra tehnicilor narrative și compoziționale.

Între istorie și legendă sunt încadrate scrieri care trimit la un timp imemorial, al divinităților păgâne, al unor origini ce explică porniri primitive sau se resimt de ecourile unei arhaicități în care răsună știința lucrurilor celor mai adânci și ascunse: *Noptile de Sânziene*, *Creanga de aur*. Criticul la detașează de scrierile istorice pentru că în ele e nu numai evocare și încercare de reconstituire istorică, ci mai ales "evocare fantezistă: istoria devine pretext". Criticul e atent mai cu seamă la ilustrarea temei vieții și morții, privind personajele în relație lor cu pământul, cu fondul ancestral.

O carte de referință în creația sadoveniană, apreciată de critic prin comparație cu "variantele" sale anterioare, este *Nicoară Potcoavă*. Comentariul acesteia se face din perspectiva mai ales a noutății viziunii. Scriitorul a devenit înțelept asemeni multora din personajele sale, iar înclinația spre meditație din *Zodia Cancerului...* capătă aici și mai multă gravitate. Realismul e justificat prin detitanizarea pe care o operează scriitorul, dar și prin existența elementului popular. Enunțând tema romanului, criticul discută natura eroilor - concepuți prin tipizare -



relația dintre personalitate și colectivitate, justificând actele personajului caracterizat.

Cu funcție integratoare, totalizantă este conceput capitolul de încheiere: **Profil în posteritate**. Vorbind despre specificitatea operei sadoveniene, Constantin Ciopraga configurează coordonatele pe care se proiectează în universalitate marele scriitor. Sinteza e cuprinzătoare și păstrează, accentuând-o, expresivitatea și știința scrisului artistic al unui critic de marcă. Se specifică aici intenția majoră a prozatorului de-a lungul întregii cariere de o jumătate de veac: "descoperirea sufletului popular în universul lui propriu". În acest scop artistul a transmis urmașilor săi ca și contemporanilor o lecție care se constituie într-o "mare sinteză de sociologie, de etnografie, de psihologie și mai ales una de înțelepciune cu baze populare".

Continuator al idealurilor de la 1840, Sadoveanu, scrie criticul, a compus un portret general al poporului. Valorificând teme, motive, idei din fondul folcloric, el a transpus în artă "întreaga claviatură a limbajului popular", cu ecouri din Neculce și Creangă, de o varietate incomensurabilă. Comparabil cu Tolstoi, a fost un scriitor cu observație fină chiar dacă nu excela în arta de a construi epic, realist și romantic, a cărei operă se distinge întâi de toate prin monumentalitate. Contemplativ, patetic, critic, sublim, ironic, ceea ce a stimulat cel mai viguros creația lui a fost idealul suprem al iubirii de oameni.

Incluzând aici și aprecieri critice ale câtorva exegeți, Constantin Ciopraga face elogiul pasionat și tulburător al titanului prozei românești care face o demonstrație de "talent al inimii", cuceritor prin "farmecul unic al frazei: (prin) vraja stilistică". Opera lui are ca trăsătură fundamentală monumentalitatea, fiind "în totalitatea ei, (...) un concerto grosso majestuos și delicat".



## MITOLOGIE ROMÂNĂ

de Romulus Vulcănescu

Apărută în Editura Academiei în 1985, cartea *Mitologie română* urmează altor opere aparținând lui Romulus Vulcănescu, înrudite cu aceasta ca preocupare și interes: *Fenomenul horal*, *Boșimanii*, *Incașii*, *Măștile populare* etc. Cultura românească dobândește prin R. Vulcănescu un specialist de înaltă ținută în domeniul mitului și al mitologiei. Impresionează în cartea atât de densă a lui R. Vulcănescu documentarea pluridimensională, autorul inventariind, cu scrupul, marile împliniri ale folcloristicii și studiului mitologiei românești, interpretând și proiectând miturile noastre în perspectivă universală.

În Prefața volumului *Mitologie română*, autorul fixează trei direcții în care-și disputau întâietatea investigațiile mitologiei la noi: O direcție susținea că în cultura noastră nu poate fi vorba de o mitologie în sensul clasic al termenului, ci numai de un substrat mitologic - reprezentanți: Sim. Florea Marian, Ovidiu Papadima, Marcel Olinescu ș.a. O altă direcție este reprezentată de cei ce consideră că mitologia românească nu poate fi decât necreștină, adică "păgână" și că reflectă, deci, substratul daco-roman al unei mitologii clasicizante. Acestui punct de vedere i se circumscriu: D. Cantemir, reprezentanții Școlii Ardelene, B.P. Hașdeu. A treia direcție, susținută de R. Vulcănescu însuși în lucrarea în discuție, afirmă că mitologia română este o sinteză integratoare a celor două staturi mitologice, dac și roman.

În aceeași parte a lucrării este anunțată metoda de lucru, respectiv studiul interdisciplinar al izvoarelor, interferențelor, contaminărilor, calchierilor, al materialelor de teren, arhivă și muzee referitoare la cugetarea mitică a ramurilor poporului român: dacoromân, aromân, meglenoromân și istroromân, dar și studiul materialelor comparativ-istorice referitoare la cugetarea mitică a popoarelor vechi și apropiate din Europa. Puterea, energia, imboldul de a duce până la



capăt investigația în această atât de complexă compozantă a culturii noastre arhaice i le-a dat lui R. Vulcănescu “descoperirea unității organice, a originalității intrinseci și a istoricității materialului mitic românesc”.

Autorul trece în revistă câteva dintre dificultățile cu care s-a confruntat în alcătuirea sintezei sale, între care reținem “lipsa de interpretare a etnogenezei române și din perspectiva mitologiei”. El justifică interesul pentru acest aspect prin faptul că “etnogeneza este nu numai un proces antropolingvistic, ci și unul culturo-genezic, din care face parte integrantă mitologia română”.

Scopul întocmirii și editării **Mitologiei române** ne relevă în R. Vulcănescu un cercetător însuflețit de adâncul respect față de valorile culturii autohtone, de un patriotism exemplar: “Prin prezentarea mitologiei române concepute ca o sinteză integratoare al unui aspect al spiritualității poporului român vrem să credem că această ultimă versiune stadial-istorică va contribui la cunoașterea adecvată și mai reală a istoriei culturii și civilizației autohtone și prin această cunoaștere va combate tezele eronate sau tendențioase referitoare la lipsa de creativitate elevată și de țeluri culturale corespunzătoare, teze colportate de detractorii dreptului la existența unitară teritorială și etnoculturală a poporului român”.

De fapt, din concluziile **Prefetei** rezultă profesiunea de credință în numele căreia a lucrat marele om de cultură: “...prin redactarea mitologiei române am urmărit să lărgim orizontul cunoașterii spiritualității istorice a poporului român, spre înțelegerea științifică a miturilor lui, ca documente social-culturale a căror valoare nu poate fi contestată; mituri care reprezintă esența permanentă a culturii istorice expresiv-majore a românității”.

Structurată în trei părți mari, volumul **Mitologia română** se prezintă sub formă de capitole și subcapitole. **Categoriile cugetării mitice**, conceptul-cheie al mitologiei, **Mitul însuși**, **Sistemul de mituri**, **Mitologia**, **Istoriografia mitologiei române** formează conținutul **Părții I** a operei.

Sub genericul **Mitologiile ancestrale**, **Partea a II-a** se ocupă de **Mitologia predacă**, **Mitologia protodacă**, **Mitologia dacă**, **Mitologia daco-romană**, **Mitogeneza română**.



Partea a III-a începe cu un titlu-sinteză **Structura mitologiei române**, după care materialul este distribuit în două mari secțiuni: A. **Structura generativă**, cu capitolele: **Mitologia sorții**, **Mitologia morții**, **Mitologia strămoșilor și moșilor**. Urmează apoi **Antegonia** cu **Haosul** și **Mitogoniile** cu **Teogonie**, **Cosmogonie**, **Antropogonie**, **Etnogonie**, **Nomogonie** și **Erotogonie**; B. **Structura integrativă**, cu capitolele: **Daimonologia**, **Semideologia**, cu subîmpărțirile: **Bătrânul Crăciun**, **Baba Dochia**, **Zâni și zâne**, continuând cu **Deologia**, cu referiri la **Fârtatul și Nefârtatul**, **Cerul Tatăl**, **Soarele Sfânt**, **Luna Sfântă**, **Stelele logostele**, **Imaginea polivalentă a Cerului și Astrelor**: **Labirintul**, **Meteorologie mitică**, **Pământul Mumă**, **Toponimie mitică**, **Hidromitologie**, **Fitomitologie**, **Zoomitologie**, **Mitologia ocupațiilor**, **Eroologie**, **Mitologia română și artele**.

Cartea lui Romulus Vulcănescu se prezintă ca o veritabilă baie de cultură, indispensabilă oricărei persoane interesate de acest domeniu al culturii noastre, dar mai ales tinerilor studioși care nu se pot concepe în afara unui asemenea act de cultură cum este cufundarea în mit, prin ceea ce oferă cercetătorul de o mare competență și de un mare suflet.





## NARCIS ȘI HYPERION

de Mihai Cimpoi

Atât în cartea *Narcis și Hyperion* cât în dialogurile cu eminescologii din întreaga lume (*Șpre un nou Eminescu*, Chișinău, Hyperion, 1993) și eseurile adunate în volumul *Căderea în sursă a Luceafărului* (editura Porto-Franco, Galați, 1993) Mihai Cimpoi vorbește despre poetul român ca despre un poet al Ființei privită în întreg spectacolul existențial (heideggerian) al revelării ascunderii. Eminescu este în acest sens un poet tragic ce nu se înscrie, tipologic și cronologic, în vreun curent, aparținând esențialmente mai degrabă unui romantism anacronic, de totdeauna. Zeci și sute de pagini s-au consacrat influenței lui Schopenhauer asupra lui Eminescu, poetul fiind ba total înfeudat celui mai "pesimist" dintre filosofi, ba fiind considerat departe de el printr-un fond artistic înăscut, prin accentele eroice și revoluționare ale poeziei de început, sau prin interpretarea personală pe care o dă postulatelor autorului Lumii ca reprezentare și voință. Aceste considerații, care pot avea, după cum consideră Mihai Cimpoi, doar o importanță didactică, își dovedesc inutilitatea dacă ne gândim că el este anume un poet al ființei un poet tragic, marcat de "o neliniște metafizică" și mereu aflat în fața "abisului ontologic" și în dialog înverșunat cu Dumnezeu, cu care se credea, ca geniu, consubstanțial (vezi poemul *Luceafărul*).



Autorul urmărește evoluția Eului eminescian în toate fazele sale dialectice, considerând că în linii mari ea se desfășoară de la Narcis, personajul mitic care simbolizează eul pur, la Hyperion care simbolizează eul impersonal, intelectualizat și subordonat tragic determinismului universal. Omul tragic este omul de excepție, "mergătorul de deasupra lumii", care trăiește la limită problematicul, antinomicul ce-i întind cursa irezonabilului. Omul tragic eminescian este, în viziunea lui Mihai Cimpoi, sfâșiatul necondiționat, Narcisul fără oglindă și fără proiectare în Celălalt, în *Eco*. Drama existențială a poetului nostru are loc în câmpul valorilor: valoricul (sacralul) este adevăratul axis mundi, principiul suprem de organizare ierarhică a lumii. Este, în dragostea-dor (Mihai Cimpoi vorbește despre un monoteatru al iubirii, la Eminescu, partenera fiind doar imaginată), ca și în toate pasiunile ascensionale eminesciene, întreg spectacolul (heideggerian) al ființei, în care voința (frica) de ceva determinat trece, așa cum observa Noica, în voința (frica) de nimic determinat. Omul tragic eminescian trăiește din plin această trecere dialectică. Sunt analizate în acest sens marile motive mitopoetice (toposurile) eminesciene: apele (neptunismul), roata, orologiul, oglinzile, "himera totală", umbrele, "nemarginile gândirii", timpul ("mecanizat" și "ideal": ora douăsprezece); personajele de tipul Regelui Lear, Archaeus, "Bătrânul dascăl" ș.a.

Capitole aparte sunt consacrate văzului și auzului prin care mitopoetica eminesciană se apropie de mitopoetica secolului XX. Poeții români din acest secol: Blaga, Arghezi, Barbu, Bacovia, Stănescu sunt eminescieni prin căutarea ferventă a sinelui, prin încercarea de a resacraliza lumea și de a da expresie "abisului ontologic" cu care intră în impact ființa umană. Criticul se referă și la impactul lui Eminescu cu modelul cultural german. Poetul nu doar se formează în mediul universitar german; el se simte în el un adevărat om de cultură. Paginile sale germane ne dau, după memorabilă spusă a lui Constantin Noica, filosof de asemenea de formație intelectuală germană, "măsura ființării în elementul culturii a unui om". Poetul român, afirmă autorul, se află în dialog încrucișat cu cei trei mari filosofi germani, schopenhauereizându-se și totodată - în mod dialectic - eminescianizându-i efectiv, ceea ce este expresia unui act intelectual insolit. Schopenhauer a fost pentru Eminescu



filosoful-medium, filosoful de răscruce care călăuzea toate drumurile filosofiei și le aduna într-o imagine sintetică. "Prin Schopenhauer - Eminescu a găsit calea nu numai către vechile izvoare ale înțelepciunii indice, dar și către fântâna de mângâieri a stoicismului greco-roman" (Tudor Vianu, *Eminescu*, colecția "Eminesciana", Iași, 1974, p.53).

Dacă Schopenhauer rămâne filosoful de frecventă referință, înțeleptul-model Kant devine persoana-jul "epic" și "liric" al prozei și poeziei sale. După cum notează însuși poetul, Kant este prototipul "bătrânului dascăl" din *Scrisoarea I*. Kant re apare și în discuția care o întrețin cele două personaje (un bătrân și un tânăr) în nuvela filosofică *Archaeus*. Ființa în om, constată Bătrânul, e nemuritoare datorită unui arheu, al unui punctum saliens apare în mii de oameni, dezbrăcat de timp și spațiu, întreg și nedespărțit. Reflecții asupra timpului; spațiului și relativității întâlnim în nuvela Sărmanul Dionis.

Semnificația întâlnirii lui Eminescu cu Kant o adâncește actul traducerii de către poetul român a unei părți considerabile din *Critica rațiunii pure*. Eminescu traduce în termeni literari fideli preceptele kantiene fundamentale, raportul dintre transcendent și transcedental, apriorismul spațiului și timpului. Poetul înțelege, în spirit kantian, timpul ca pe un principiu activ al lumii (transcedentale). Deși antihegelian în unele din afirmațiile sale, Eminescu procedează în spiritul *Fenomenologiei spiritului* lui Hegel încercând să cuprindă cu mijloace poetice "întregul domeniu al vieții spirituale".

Întreaga operă a lui Eminescu, după părerea lui Mihai Cimpoi, ia înfățișarea unei drame cu doi actori, care-și asumă în mod interminant și rolul de regizori: Poetul și Demiurgul. La început, Dumnezeu eminescian apare ca un ceva profund opozitiv: el este un sfînx cosmic de care se izbesc toate întrebările poetului. Mai apoi, poetul constată "apusul de zeitate" și "asfințirea de idei". Dumnezeu "apune pe cerul cugetării" (*Memento mori*) și moartea lui (nietzscheană) instaurează un gol în lume. În cele din urmă Poetul, căruia Demiurgul îi pune pe frunte "o gândire bogată", i se crede consubstanțial și devine, astfel, Hyperion, vârful cel mai luminiscent al Ființei, pe care îl revelă întreaga odisee a arătării/ascunderii ei.



## NU NUMAI CARAGIALE

de Ștefan Cazimir

Alcătuirea volumului de studii și articole literare *Nu numai Caragiale* (apărut în 1984) a presupus din partea autorului colecționarea scrierilor sale mai mult sau mai puțin ocazionale, răspândite pe o perioadă de mai bine de un sfert de veac în reviste de specialitate ori făcând obiectul unor comunicări științifice. Volumul prezintă așadar marele avantaj de a face cunoscute texte accesibile doar unui public restrâns și de a dezvălui preocupări care nu se înregistrează în programele academice ale criticii.

Ștefan Cazimir adoptă o perspectivă inedită mai ales din punctul de vedere al metodei critice deschisă către observația rapidă, fulgurantă, iluminatoare, iar motto-ul din André Gide echivalează cu o declarație de pretenții - "Toate lucrurile au fost spuse, dar cum nimeni nu ascultă, trebuie mereu s-o luăm de la capăt". Necesitatea de a reciti, refăcând pe căi oblice, ingenuitatea de percepție asupra unor scriitori și opere consacrate conduce la o serie de "construcții" de istorie literară, multe de nuanță polemică. Ștefan Cazimir redactează ca și Șerban Cioculescu glose pe marginea unor expresii caragialiene, propune rectificări pentru câteva erori de lecțiune în edițiile Eminescu și investighează până la ultimele consecințe sursa conflictului dintre Caragiale și Caion, rescriind una din piesele cele mai importante a numitului proces literar.

În studiile mai ample publicate în volum, criticul se arată interesat de tehnica literară, de arta compoziției și a monologului la Caragiale, de tipologie, de proiectul său literar explicit. Când părăsește pe Caragiale, abordează spații tangente: umorul în lirică - mijloc de deblocare a anchilozei sentimentale, a epigonismului și a emfazei, avatarurile lui Titu Maiorescu în pașoptism și postpașoptism, psihologismul în proza de dinainte de perioada interbelică (*Spațiile tăcerii, Dimensiunea interioară*).



Arta compoziției reprezintă în acest context studiul cu cea mai mare aplicație didactică. Este o cercetare a intenționalității autorului în construcția dramatică, intenția fiind aceea de a revela existența planului compozițional foarte exact al lui Caragiale pentru susținerea intrigii și pentru stimularea conflictului dramatic. Expoziția constituie mostra aplicației analitice, deoarece, din toate momentele compoziției, ea conține cea mai mare doză de artificialitate datorită paradoxului de a fi în același timp anterioară acțiunii dramatice și acțiune ea însăși. În cazul piesei *O noapte furtunoasă*, Ștefan Cazimir tematizează discuția inițială dintre jupân Dumitrache și Nae Ipingescu, aparent ca o succesiune spontană de idei, succesiune care ascunde din punct de vedere compozițional premisele intrigii pe baza unor semnale textuale duplicitare. Superioritatea piesei *O scrisoare pierdută* este recunoscută și din perspectiva posibilităților expoziționale; prin faptul că în noua piesă scrisă de Caragiale acesta reușește să subordoneze totul nevoii de informare a personajelor și nu a celor din sală. În virtutea acestor remarci asupra geometriei construcției la Caragiale, criticul ajunge inevitabil la analiza diferitelor tipuri de "dispozitive comice" atras în special de situația cuplurilor geminate, tip Lache și Mache (cadru lărgit de povestea ghetelor interșanjabile din schița *La Paști*).

Studiile așa-zis comparatiste ale lui Ștefan Cazimir reflectă un mod particular și demn de atenție de a înțelege istoria literară, în care picanterea și insolitul, asociația liberă și spontaneitatea de spirit sunt principalele valori. Partea cea mai importantă a contribuțiilor lui Ștefan Cazimir în cercetarea caragialiană trebuie căutată în aparentele improvizații pe teme minore. În *Tărâmul prahovean* criticul propune un inventar al celor mai generale momente prahovene, descoperind, cu vădită satisfacție, multitudinea schițelor cu acest cadru. Aceasta ca pretext pentru câteva sumare note de călătorie din Ploiești, care îi dovedesc persistența obiectului ironiei caragialiene. Problema în discuție în mai toate articolele de acest fel scrise de Ștefan Cazimir este posibilitatea viețuirii unor texte în două registre de comunicare simultane: în cel sobru, comun și în cel comic, fără să fie nevoie de modificarea vreunui semn lingvistic. Este cazul programului "excursiunii române" pe care l-a urmat Caragiale la Piatra Neamț și despre care se poate spune

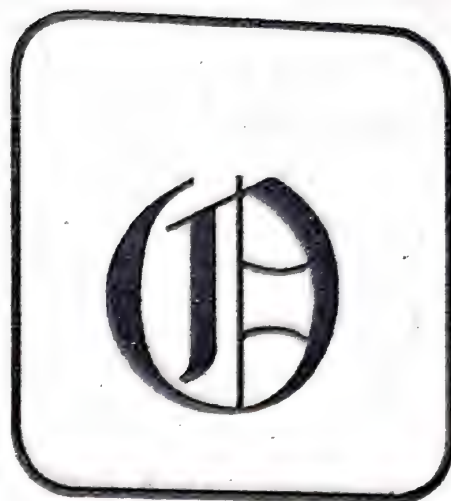


pe bună dreptate că i-a acomodat simțirea la actele vieții directe, furnizându-i câteva situații tipice pentru schițe.

Problema textelor marcate stilistic își găsește teoretizarea în articolul **Caragiale "inedit"**. Consecința acestui demers este surprinzătoare și deosebit de adecvată în raport cu tendințele cercetării moderne - îi sunt atribuite lui Caragiale texte culese de el din diferite surse literare sau neliterare și indicate drept prețioase mostre comice în corespondență sau pur și simplu republicate în ziarele care i-au aparținut, întrucât Caragiale este cel care le-a dat sens și valoare de circulație în cadrul propriei sale opere. Această largire a conceptului de "text" cu care operează Ștefan Cazimir trebuie cumulată cu o mare rigoare în respectarea textului caragialian în actualizările dramatice. Umilirea textului într-un regim de efecte ostentative în spectacolele contemporane provine, după opinia lui Ștefan Cazimir, dintr-o regretabilă neîncredere, fie în puterea de înțelegere a publicului, fie în puterea textului, oricum din ideea "veștejirii" operei.

În privința înțelegerii textului caragialian, autorul revine în articolul **Sensurile trec, întrebarea rămâne** cu o istorie a recepției critice marcată de imposibilitatea de a-și lămuri atitudinea scriitorului însuși față de propriile plăsmuiri. Dominat de problematica caragialiană volumul se încheie cu câteva eseuri de factură lirică, care suferă de vecinătatea cu registrul parodic și ajung să aibă ele însele o dublă funcționalitate.





## OCTAVIAN GOGA. MONOGRAFIE

de Ion Dodu Bălan

"După Eminescu și Macedonski, Gogă e întâiul poet mare din epoca modernă sortit prin simplitatea aparentă a liricii lui să pătrundă tot mai adânc în sufletul mulțimii, poet național și totodată pur ca și Eminescu", spune G.Călinescu, fixându-i locul în panteonul literar național. Numeroși critici și istorici literari, de la T.Maiorescu, Gh.Bogdan-Duică, I.Chendi, S.Pușcariu, la E.Lovinescu, G.Călinescu, T.Vianu, până la cei de azi și-au exprimat opinii, adeseori contradictorii despre operă lui Octavian Goga. Monografia pe care o consacră Ion Dodu Bălan scriitorului și omului politic, poetului militant, angajat în lupta pentru drepturi naționale și sociale, se impune printr-o documentație severă. Istoricul și criticul literar, pe baza operei artistice și a documentului de arhivă, creează o existență literară în ceea ce are ea semnificativ, în raport cu datele esențiale ale timpului și spațiului în care a trăit și în funcție de mișcarea spirituală interioară.

Apărută în 1971, prima ediție, iar în 1975 cea de a doua, cartea prezintă viața și opera bardului de la Rășinari într-o structură unică, reconstituind profilul spiritual al scriitorului a cărui poezie "trăia, se afirma și creștea ca un eveniment public împletit cu faptele istorico-politice care au premers, la noi, primul război mondial".



Cele optsprezece capitole ale monografiei, cu titluri ce sintetizează momente din viață, sau structuri unitare din creația artistică (Străbunii, Luceafărul și epoca studiilor universitare, Poetul "pătimirii noastre", Coordonate universale etc.) desfășoară destinul controversat al poetului vizionar și erou al ideii de unitate națională. La început criticul, referindu-se la personalitatea lui O.Goga, ca poet, dramaturg, publicist, îl așază pe "cântărețul Ardealului", în descendența lui Eminescu, ca poet și publicist, ca patriot și luptător activ, un continuator al corifeilor Școlii Ardelene, al marilor eroi ai neamului: Horea și Avram Iancu.

Monografie a epocii, cu informații despre istoria culturală a românilor din Imperiul Austro-Ungar, despre represiunile naționale de la finele veacului al XIX-lea, volumul proiectează viața și opera lui Octavian Goga într-un univers specific, poetul fiind reprezentat al colectivității, un pedagog al neamului său. Referirile la anii de formare spirituală evidențiază rolul familiei în crearea cultului pentru istorie, pentru idealurile naționale. Tatăl său, Iosif, a fost învățător și preot la Rășinari, apropiat de timpuriu de *Convorbiri literare* și de noile directive ale lui T.Maioreescu, iar mama, suflet de artist, cunoscătoare a limbii germane și maghiare, a publicat versuri în revista *Familia* a lui I.Vulcan. Bunicul poetului dinspre tată a fost în 1848 revoluționar, în tabăra lui Axente Sever. Copilăria și adolescența, petrecute la Rășinari sau la Crăciunel, lângă Blaj, i-au prilejuit cunoașterea, pe baza experienței de viață, a vieții satului românesc, a folclorului, spre care se întoarce permanent prin creația sa poetică, fiind un "înregistrator conștient, cu ochii deschiși, al tuturor evenimentelor". Anii de studii, la Sibiu, Brașov și apoi la Budăpesta, scot în evidență pasiunea pentru studiu, pentru creația poetică și interesul pentru politică și publicistică.

Prima poezie o va trimite tatălui său cu ocazia zilei de naștere, pentru care O.Goga va primi *Poeziile* lui Eminescu, prima ediție, îngrijită de Maioreescu. La Sibiu, în Biblioteca Astrei, va citi din creația scriitorilor pașoptiști și va urmări cu pasiune articolele din revista *Convorbiri literare*. Participă la vârsta de 13 ani, la manifestarea Memorandiștilor, fiind amenințat cu eliminarea din liceul sibian, pe care-l va părăsi în ultima clasă, din cauza conflictului cu profesorul de istorie Toma Arpad,



care ținea cu tot dinadinsul să-i deznaționalizeze pe elevii români. Autorul monografiei insistă asupra rolului pe care l-au avut în formarea sa dascălii și atmosfera spirituală din Gimnaziul românesc din Brașov.

Debutul literar al lui Goga are loc în revista *Tribuna* și în *Tribuna literară* de la Sibiu (1897-1902) unde publică 36 de poezii și unele pagini de proză, simțindu-se puternic influența lui Eminescu și Coșbuc. "Goga a descifrat și tainele vrăjite ale lirismului eminescian și firele de tort ale baladelor lui Coșbuc... Având afinități cu amândoi, cântecul lui Goga poate fi definit o elegie eroică". Anii de studenție la Budapesta sunt urmăriți de istoricul și criticul literar nu numai din perspectiva formării personalității lui Goga, ci și a implicării poetului în viața culturală, publicistică și politică a acestor ani. Aflăm despre activitatea prestigioasă a studenților români în cadrul Societății "Petru Maior", unde "purtau lungi discuții politice, citeau cărți și visau să răstoarne îmbătrânita împărăție". Acum citește filosofia lui Schopenhauer și Nietzsche, *Sărmanul Dionis* al lui Eminescu, *Crimă și pedeapsă* a lui Dostoievski etc. Colaborează la revista *Luceafărul* apărută în 1902 la Budapesta, din inițiativa lui A.P.Bănuș.

Capitolul al IV-lea detaliază viața revistei și rolul pe care l-a avut în emanciparea culturală și națională a românilor, în afirmarea deplină a lui O.Goga. După un scurt popas de studii la Berlin, Goga se întoarce în țară. Criticul urmărește acum activitatea lui Goga în cadrul Astrei, unde înregistrează câțiva ani rodnici având funcția de secretar II al Asociațiunii. Urmează perioada deosebit de fructuoasă pentru publicist, când Goga devine redactor la *Țara noastră*, "revistă populară a Asociațiunii".

Capitolul al V-lea este consacrat problematicii specifice de la revista *Țara noastră*, care își propunea "luminarea, educarea și ridicarea maselor țărănești, cu ajutorul intelectualilor". Sunt prezentate aici procesele de presă intentate de autoritățile imperiale lui Goga și altor colaboratori ai publicației pentru ideile lor politice. Poetul-tribun va suferi detențiune, la Seghedin. Autorul cărții susține ideea că Goga devine acum o persoană publică, admirat fiind de studenți și prieteni, de mari personalități politice din țară, care-i susțin demersurile culturale și politice, prin diverse publicații. Ion Dodu Bălan analizează cu pertinentță



științifică activitatea politică a lui O.Goga accentuând rolul extraordinar pe care l-a avut în perioada de pregătire și de recunoaștere a Marii Unirii de la 1 Decembrie 1918. Temperament eroic, mare poet, dramaturg cuceritor, publicist neîntrecut și orator de frunte, Goga este un erou național, un urmaș demn al lui Andrei Mureșanu. Membru al Academiei Române, doctor honoris causa al Universității din Cluj, Octavian Goga reprezintă o dimensiune unică și originală a spiritualității românești, fiind înainte de toate "poeta vates", un poet social și național. Crezul artistic al poetului susține misiunea scriitorului de a fi "un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte, un om care filtrează durerile poporului prin sufletul lui și se transformă într-o trâmbiță de alarmă... Am văzut în scriitor un sămănător de credințe și un sămănător de biruință". "Temperament de soldat dar și de apostol", ne spune criticul, Goga a fost un poet militant, realist și romantic, în același timp. Afirmând legătura dintre literatură și viață și înțelegând poezia ca o armă de luptă, Goga devine prin creația sa un exponent al gândirii și simțirii neamului nostru, opera sa fiind o "cântare a pătimirii noastre".

Analiza creației poetice, în viziunea criticului I.D.Bălan, se desfășoară din perspectiva conceptului de monografie a satului transilvănean, pe care Goga a realizat-o magistral. Demersul critic cuprinde etapele esențiale în evoluția poetului, de la primul volum *Poezii* (1905), premiat de Academia Română, în urma raportului prezentat de T.Maioreescu, și până la ultimul volum, apărut postum - *Din larg*, autorul insistă asupra imaginii satului în creația lui Goga, diferită de aceea din opera lui Coșbuc și a lui L.Bлага. Satul din poezia lui Goga este cufundat în istorie și cultură, căci sub apăsarea politică a claselor exploatoare din imperiul austro-ungar românii trăiau în condiții grele de dezvoltare economică și culturală. În adâncuri clocotea mânia populară. Poetul însuși mărturisește că s-a născut "cu pumnii strânși, sufletul meu s-a organizat din primul moment pentru protestare, pentru revoltă". De aceea în poezia lui Goga țaranul este văzut ca un rob al pământului, poetul exprimând durerea, răzvrătirea unei colectivități solidare.

Semnificativ, în acest sens, este capitolul al VIII-lea, intitulat, prin versul poetului: **Al vostru-i plânsul strunei mele**. Imaginea satului și dorul reîntoarcerii, chipul țaranului, văzut ca fundament al edificiului



național, fac obiectul interpretării textului unor poezii ca: *Un om*, *De la noi*, *Plugarii*, *Casa noastră*, *Reîntors*, *Clăcașii*. Satul lui Goga, opinează criticul, "devine personaj colectiv, moral, social și istoric" fiind un sat al "muncii, al valorilor etice perene, al unei osmoze aproape mitice cu natura", un sat al nădejdlor izbăvitoare. "Eroii" din poezia lui Goga sunt martiri ai marilor suferinți. "Ca în pânzele bătrânului Breugel poezia lui Goga... respiră un aer de grandoare și tristețe". Chipuri de intelectuali (dascălul, preotul), precum și alți reprezentanți - mesageri ai lumii satului (Lae Chiorul) sunt evocați în poezia lui Goga, din perspectiva misiunii lor de alinare a suferințelor celor mulți.

Referindu-se la interferența poeziei lui Goga cu folclorul, criticul notează răspicat că în opera "poetului pătimirii noastre" simțim prezența unei viziuni folclorice, integrată organic în textul liric. "El absoarbe în poezia sa atmosfera folclorică, sensul eticii populare, sentimentul fundamental al dorului, vraja sărbătorilor, viața de la stână, hora, cârciuma ca loc al întâlnirii colective, datina, felul de a gândi și a simți al omului din popor, sistemul său de relații cu natura".

Criticul analizează poeziile *Oltul*, *Noi*, subliniind, asemenea altor critici literari, că aceste poezii, ca de altfel și *Clăcașii*, *Rugăciune*, *Casa noastră*, sunt cele mai reușite creații, adevărate bijuterii poetice. "Poezia *Oltul* este sinteza universului artistic al potențelor sale spirituale..., capodopera creației sale". Interpretarea textului liric, din perspectiva conținut-formă, scoate în evidență ideea că osmoza om-natură "ia proporțiile unei grandioase epopei". Poezia este construită pe antiteza romantică dintre măreție și umilință, dintre trecutul glorios și prezentul îngenunchiat. Este evidentă înrudirea cu poetul italian Carducci. Această "elegie eroică" este expresia artistică desăvârșită a patriotismului lui Goga. Interpretarea semnificațiilor estetice ale cuvintelor ce devin leitmotiv în poezia lui Goga: jale, plâns, lacrimă, nădejde etc, duce la concluzia că din poezia lui Goga izvorăște sentimentul "acelei mari neliniști și tulburătoare jelanii exprimată într-un plâns înăbușit, dar demn și protestatar". În acest sens sunt edificatoare versurile din *Clăcașii*, "unde tabloul clăcașilor este o magistrală creație picturală, iar versul epopeic e lung și dens, ca un bici al mâniei și al nădejdi".



Capitolele X și XI (Funcția estetică a elementului religios în lirica lui Goga, Destin și poezie) sunt, după opinia lui C.Ciopraga, unele din cele mai bune din monografie "prin originalitatea argumentării". Aici, I.D.Bălan prin analiză de text, dovedește funcția estetică a termenilor religioși, comparând mereu viziunea lui Goga cu aceea a lui G.Alexandrescu, Arghezi și Blaga. Elementul religios este la Goga "mai mult tradiție și datină, intrate organic în viața obișnuită a poporului, decât o speculație metafizică sau o zbatere filosofică tragică, cum ar fi cazul lui Blaga și Arghezi". În volumele *În umbra zidurilor* (1913) și *Din larg* (apărut în 1939, după moartea poetului) interesul poetului se deplasează spre registrul intim, spre motive și obsesii întâlnite în poezia simbolistă, din care se resimt largi ecouri. Reprezentative sunt poeziile: *În muzeu*, *Agonie*, *În noapte* etc. Criticul este de părere că sub raport artistic poeziile din ultimile volume nu se ridică la nivelul celor din primele volume.

Referindu-se, în alte capitole, la publicistica și dramaturgia lui Goga, istoricul literar subliniază meritul lui Goga de a fi înzestrat literatura noastră cu piese remarcabile, cum ar fi: *Domnul notar* - 1913 și *Meșterul Manole*. În viziunea lui Goga, ne încredințează criticul, ziariaștii a constituit o armă de luptă pentru afirmarea intereselor compatrioților și pentru izbânda idealurilor naționale. Prin cărți precum: *O seamă de cuvinte*, *Însemnările unui trecător*, *Mustul care fierbe*, *Precursori*, *Discursuri* Goga se înscrie în tradiția publicisticii noastre reprezentată strălucit de I.H.Rădulescu, M.Kogălniceanu, G.Barițiu, N.Bălcescu, B.St.Delavrancea, M.Eminescu, N.Iorga, T.Arghezi.

Autorul monografiei așază opera lui Goga în **Coordonate universale**, în circuitul simbolismului european, stabilind afinități cu marile creații din literatura rusă, germană, italiană, maghiară etc. Sunt citate nume de scriitori ca: Baudelaire, J.J.Rousseau, Dostoevski, Tolstoi, Gogol, Goethe, Schiller, Hauptmann, Lenau, Ada Negri, G.Carducci, Petőfi, Ady Endre, Madach Imre. De altfel, Goga este considerat unul din cei mai buni traducători din literatura maghiară, *Tragedia omului* de Madach fiind o traducere impecabilă.

Capitolul **Poetul și criticii săi** este un periplu sintetic în opera critică de referință, realizat cu știință și obiectivitate. Ion Dodu Bălan



surprinde istoricul ideilor critice despre creația lui Goga, accentuând diversitatea opiniilor formulate în procesul de receptare a operei. Cei mai mulți critici apreciază originalitatea și caracterul social și național al creației artistice a lui Goga. N.Iorga, spre exemplu, socotea că ea "este o vibrație, până atunci neîntâlnită în noua poezie, prin nota locală, patriotică și socială". Virgil Cioflec reține "mesianismul poeziei lui Goga", Ion Gorun îl socotea pe Goga "poet al pătimirii noastre". Primul volum *Poezii* a fost întâmpinat de S.Pușcariu, Vlahuță, Caragiale, Delavrancea, O.Tăzlăuanu cu entuziasm extraordinar, numindu-l o adevărată "simfonie eroică". Însuși Titu Maiorescu în raportul către Academie pentru premierea volumului susține că "Efectul asupra marelui număr de cititori provine din forma frumoasă în care autorul a știut să exprime cuprinsul patriotic al multora din versurile sale". În fața acestor concluzii emblematice, părerile, aflate dincolo de baricadă, ale lui M.Dragomirescu și D.Zamfirescu etc, au fost curând estompate și risipite. T.Vianu recunoaște perenitatea operei lui Goga, "ca o expresie generală a sensibilității românești".

Meritul incontestabil al *Monografiei* lui Ion Dodu Bălan trebuie identificat și în capacitatea criticului și istoricului literar de a prezenta opera lui Goga ca o sinteză a omului politic și a creatorului de artă, punând-o permanent în legătură cu tradiția literară națională, cu activitatea scriitorilor pașoptiști și cu creația lui Eminescu și Coșbuc, disociind-o de sămănătorism și poporanism. Așezat la răscruce de veacuri, într-o perioadă de tranziție, Octavian Goga devine, în opinia criticului, un exponent național și un spirit universal. "Vor trece anii - scria Tudor Vianu, în *Universul literar*, cu prilejul morții poetului - ... și undele acestui fluviu vor purta de-a pururi imaginea lui Goga, așa cum în nopțile senine, valurile Oltului duc, pe crestele lor, chipul strălucit al luminii".





## O ISTORIE A LITERATURII ROMÂNE

de Ion Rotaru

În domeniul istoriei literare cele două volume semnate de I.Rotaru în 1971 și 1972 sub genericul **O istorie a literaturii române** **De la origini până la 1900** (volumul I) și **De la 1900 până la cel de al doilea război mondial** (volumul II) "au drept scop mărturisit oferirea unei sinteze acceptabile și funcționale cititorului mijlociu" (M.Popa). Ierarhizată și interpretată cronologic literatura română, în varianta lui I.Rotaru, se prezintă succesiv prin cele mai importante momente ale procesului apariției, dezvoltării și afirmării plenare a valorilor noastre.

Enumerăm câteva dintre capitolele acestei sinteze: **Literatura veche, Școala Ardeleană, Contactul cu Occidentul în Principate, Romantismul, V.Alecsandri, Junimea, Mihai Eminescu, I.Creangă, I.L.Caragiale, I.Slavici, Al.Macedonski și curentul de la Literatorul, Dezvoltarea literaturii în epoca dintre cele două războaie mondiale, Curente de idei și grupări, Dezvoltarea prozei. Marii romancieri, Câțiva dramaturgi, Critici, esteticieni, istorici literari, G.Călinescu.** Vă propunem, în continuare, câteva aprecieri critice formulate de Ion Rotaru cu privire la personalități și opere.

Despre opera fundamentală a lui I.B.Deleanu afirmă că valoarea poetică a *Țiganiadei* stă mai întâi de toate în puterea ficțiunii care dă viață și forță de convingere ideilor. Impresia este mai curând - chiar cum se arată în *Prolog* - că, autorul, ca orice artist de geniu, s-a distrat în chip superior, compunând o jucărea, îndemnat de gândul patriotic de a forma un gust nou de poezie românească. Desigur erudiția literară a rapsodului și-a spus cuvântul. "Ceea ce a făcut I.H.Rădulescu este enorm: de la *Gramatica* din 1828, de la *Curierul românesc* (1829) și *Culegerea de poezii și proze* din 1836, până la *Equilibru între anthitesii* (1859-1869) și la *Cursu întregu de poesie generale* și atâtea altele. *Prefața* la



*Gramatică* este un monument de bun simț. Heliade e tranșant și taie noduri gordiene dintre cele mai încâlcite cu privire la limbă, în special la ortografie, trecând cu dezinvoltură peste latiniști, ținta lui fiind practica imediată a scrisului”. Spiritul junimist “se arată deosebit de receptiv și sensibil față de valorile românești ale epocii. Prin el se descoperă și se promovează cei mai mari scriitori români, începând cu Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, până la Coșbuc, Duiliu Zamfirescu, Goga și Sadoveanu”.

”Orice s-ar spune, acest mare aristocrat al spiritului care a fost Titu Maiorescu, cu o eleganță, pondere echilibrată și subtilitate neîntrecute până acum în stil, echivalând de pe terenul criticii, pe Eminescu, era încredințat pe deplin, ca și marele poet, că izvorul de regenerare al culturii românești, acum pe punctul de a sta cu cinste în rândul marilor valori universale, se află în popor, în țărănime.” Despre Eminescu s-a scris enorm. Pe parcursul unui secol, dacă ținem seamă de articolul publicat de Maiorescu în *Convorbiri literare* la 1872. (...) S-a produs până acum o bibliografie ce însumează aproximativ 3000 de titluri. Și se va mai scrie foarte mult și de aici înainte, niciodată îndeajuns pentru că poetul a devenit însăși suma, simbolul spiritualității naționale românești, în continuă dezvoltare și afirmare în cadrul valorilor culturii. În funcție de valorile poetice care i-au urmat, de curente filosofice dominante la anumite epoci, în funcție de temperamentele cutărei sau cutărei personalități care s-a aplecat asupra operei marelui poet, în funcție de metodele de cercetare, în fine, de mode, scrisul eminescian devine izvor și pretext, punct de plecare a tot mai numeroase studii, eseuri, lucrări de lexicografie, opere beletristice chiar”.

Despre arta cuvântului la Ion Creangă afirmă că “...nu încapă nici o îndoială că, mai înainte de a le așterne pe hârtie, *Poveștile și Amintirile*, Creangă le-a vorbit de nenumărate ori, a ciocănit fiecare cuvânt și a verificat ritmul fiecărei fraze până a găsit accentul cel mai potrivit. Memoria, puterea de înregistrare și reprezentare a vieții sunt extraordinare în cazul lui, dar cuvântul este, de cele mai multe ori, nu numai un vehicul de noțiuni, instrument de comunicare pur și simplu, ci chiar substanța comunicării artistice înseși, interesant fiind aproape întotdeauna nu ceea ce ni se spune, ci modul în care ni spune”. “C u



*O scrisoare pierdută* - adevărată capodoperă de măsură universală -, satira caragialiană își dezvoltă considerabil câmpul de acțiune. Conflictul, care nu e nicidecum de ordin politic în lupta pentru putere, este în momentul cel mai propice desfășurării caracterelor”.

Referindu-se la Sadoveanu reține ivirea lui într-un moment deosebit de prielnic. “Prin Eminescu, Creangă, Caragiale - pe care scriitorul moldovean îi continuă în mod firesc și creator -, literatura română atinsese maturitatea ei deplină. Principalul ei instrument, limba, fusese pus la toate încercările și ieșise pe deplin învingător. Resursele populare și cele cronicărești nu erau încă explorate îndeajuns, lucru ce Sadoveanu îl va întreprinde, beneficiind din plin de punerea la punct a claviaturii organului de către marii săi înaintași”. Liviu Rebreanu este așezat între romancierii noștri: “Sadoveanu e prea abundent, saturat de frumuseți poetice, ca o băutură cu multă miere, Camil Petrescu e prea cerebral, profund și complicat, G.Călinescu inventează personaje balzaciene prea generale, H.P.Bengescu și Mateiu Caragiale se preocupă, în romanele lor, de o lume care nu e întru totul a noastră etc. Sadoveanu e dac arhaic, Călinescu se declară odată grec, Camil Petrescu și H.P.Bengescu sunt niște proustieni, iar Mateiu Caragiale este un balcanic subțiat prin apropierea de Barbey d’Aurevilly. Statura athletică, trăsăturile energice ale fizionomiei, severe în frumusețea lor bărbătească, la acest fiu de învățători și nepot de țărani de la poalele Rodnei - acolo unde satele se numesc Rebra, Maieru, Salva, Parva - îl arată pe Liviu Rebreanu ca un descendent de legionari romani din epoca lui Cato și Mucius Scaevola”.

O istorie a literaturii române este și trebuie să fie pentru oricare adolescent și tânăr aflați pe băncile scolii un auxiliar de care este bine să țină seama, aprecierile fiind formulate de către autor cu scrupul și cu suflet deopotrivă.



## OPERA LITERARĂ A LUI LUCIAN BLAGA

de George Gană

Prof. univ. și critic literar de notorietate, George Gană urmărește cu interesul cuvenit unui scriitor de excepție, cum este Lucian Blaga, liniile artistice ale unei opere ce se impune printr-un extraordinar caracter unitar în diversitatea de genuri ce compun acest sistem spiritual, comparabil prin bogăție și profunzime cu universul eminescian. Examinarea operei literare în această carte, făcută metodic și din perspectiva interferenței insinuată a poeziei cu filosofia, dezvăluie imaginea scriitorului ancorat adânc în tradiție și receptiv la modernitate, la acele structuri artistice care pot fi integrate organic în “matricea noastră stilistică”. Tradiționalismul și expresionismul, tristețea metafizică și mitul, coordonate esențiale în viziunea artistică blagiană, încheagă firesc un sistem organic, conferind operei originalitate și monumentalitate.

Structurată în șapte capitole, **Opera literară a lui Lucian Blaga**, apărută în 1976 la Editura Minerva, pune în lumină o creație artistică de mare complexitate, ce definește o cultură și atestă forța creatoare a unui popor. Liniile de forță ale demersului critic din această carte le constituie capitolele referitoare la universul specific al poeziei lirice și al poeziei dramatice (Capitolele V și VI).

În capitolul **Fundamentele operei**, cu care se deschide cartea, criticul analizează coordonate esențiale ce definesc, după părerea sa, opera blagiană: Sentimentul misterului cosmic, melancolia și vocația creației. Lumea pe care o ia în stăpânire Blaga, chiar din anii copilăriei, este una misterioasă, în care realul și fabulosul se amestecă. Totul în jur provoacă uimire. “Această mirare, spune criticul, este izvorul nu numai al poeziei, dar și al filosofiei”. Pătrundem astfel în lumea magică și mitică, în “acea încercare a spiritului uman de a se transpune în orizontul



misterului și de a-l revela". Memoria folclorică reține o comoară de experiențe acumulate și oferite sub veșmânt magic. Întoarcerea la copilărie și la satul românesc, motive frecvente în gândirea poetică blagiană, fundamentează acel sentiment al misterului cosmic, ce devine sursa principală a lirismului din creația lui Lucian Blaga. "Satul era pentru mine, mărturisește scriitorul, o zonă de minunate interferențe: aici realitatea, cu temeiurile ei palpabile, se întâlnea cu povestea și cu mitologia biblică". Sentimentul misterului cosmic, exprimat în reprezentări magice ori mitice, este convertit în sentiment al absolutului și al valorii ontologice a lumii. Din această perspectivă lirismul lui Blaga este, în bună măsură, lamentație și clamare a neliniștii, melancolia fiind la originea unei mari părți a operei. Dar "vocația creatoare îl definește pe Blaga cel puțin în aceeași măsură cu sentimentul misterului cosmic, sensibilitatea metafizică și melancolia".

Evocând, într-un alt capitol, lumea culturii în care s-a format poetul, precum și primele scrieri, criticul remarcă faptul că pentru Blaga "lumea culturii este un mediu vital, o condiție neapărată a existenței". De timpuriu, odată cu trezirea vocației lui creatoare, a început însușirea culturii românești. Pe urmele lui Eminescu și înainte de Sadoveanu Blaga prelungește preocuparea pentru cultura națională până la straturile arhaice. Atenția poetului se fixează, evident, asupra literaturii populare, a capodoperelor ei *Miorița* și *Meșterul Manole*. Între scriitorii care constituie pentru Blaga zestrea culturii românești, poetul reține, pe D.Cantemir, I.H.Rădulescu și Mihai Eminescu - spirite enciclopedice, alături de generația romanticilor din perioada pașoptistă, dar și pe clasicul Caragiale, sau pe moderniștii Arghezi și Bacovia.

Lumea de valori spirituale în care s-a format Blaga are o întindere extraordinară. Cultura indiană reprezintă, în cadrul culturii orientale, substanța spirituală cu care se identifică. În *Trilogia culturii* și în *Trilogia valorilor* se resimte lectura din *Upanișade* și din imnurile vedice. Cultura indiană și alături de ea, poezia chineză, ocupă locul central în zona orientală a lumii de valori spirituale asimilate, prin lectură, de gânditorul român. Familia culturii europene vine în întâmpinarea poetului prin gândirea filosofică greacă: Pitagora, Heraclit, Platon, dar și cu mișcările artistice aparținând clasicismului și



realismului, romantismului și modernismului. Dintre spiritele universale ce au tutelat formația lui Blaga reținem pe : Shakespeare, Leonardo da Vinci, Byron, Hegel, Schopenhauer, V.Hugo, Balzac, Nietzsche, Kant, Van Gogh, C.Brâncuși. Rolul culturii în constituirea operei lui Blaga este foarte mare; participarea culturii a fost mai cu seamă indirectă, constituind "nu atât o sursă de motive și de materie literară, cât un mediu spiritual în care datele inițiale ale structurii lui sufleteșt i-sensibilitatea metafizică, melancolia, vocația creatoare - s-au fixat și s-au menținut".

De la primele scrieri, observă criticul, poezia lui Blaga pornește de la trăiri și sentimente, "e comunicare de sine a poetului". Procesul genezei liricii lui Blaga atinge treapta hotărâtoare odată cu deschiderea perspectivei spre cosmic. Primul volum, *Poemele luminii*, apărut în 1919, este "cartea căutării de sine și a revelării parțiale a poetului". Analiza lirismului blagian în capitolul ce conține consistență cărții, supune textul unei investigații din perspectiva simbolurilor ce definesc structura artistică a gândirii poetice blagiene. Titlurile capitolelor sunt semnificative: **Haosul diafan, Corola de minuni a lumii, Poetul solar, Pământul transparent, Muntele, Orașul, Satul, Mirabila sămânță, Cosmosul diafan, lumea-poveste, Magic și mitic, Tăcerea, Somnul, Iubirea, Tristețea metafizică**. La început autorul monografiei precizează ideea că "poezia lui Blaga începe cu îndreptarea privirii spre întregul lumii și căutarea miezului ei absolut", a substanței ce dăinuie dincolo de lucruri. Criticul surprinde acel "haos diafan" din care s-a născut lumea, într-un proces cosmic infinit, prin care existența triumfă mereu asupra neantului. În sprijinul ideilor sale sunt aduse mituri străvechi (Zamolxe, mitul Orbului, al Marelui Anonim, mitul lui Pan etc.), concluzionând că "Blaga nu desfășoară procesul cosmogonic propriu-zis, lui îi ajunge să vadă nașterea substanței primordiale", să exprime opoziția neexistență- existență.

Demersul critic vizând poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, poezie cu care se deschide, în chip programatic, primul volum de versuri, scoate în evidență convingerea poetului că participăm la taina veșniciei și că datoria noastră este de a "adânci prin iubire și prin faptă această taină". Mitizând poetul vede realitatea absolută a lumii ca



pe o substanță magică. Dacă alții "ucid cu mintea" taina din lucruri, golind lumea de substanță absolută și lipsind-o de sens, el sporește "a lumii taină", îmbogățește "întunecata zare cu largi fiori de sfânt mister". Văzând lumea ca pe "o corolă de minuni", poetul privește lucrurile dintr-o perspectivă care le conferă dimensiuni ascunse, "întuind, dincolo de imaginea perceptibilă prin simțuri, realitatea lor adevărată, dată de participarea la substanța universului". Astfel se revelează caracterul filosofic și programatic al poeziei ce deschide primul volum de versuri din creația blagiană.

Poet al luminii Blaga este, fundamental, un poet solar, prezența sorelui răspunzând nevoii de absolut, de lumina originară, care înseamnă renașterea ei. Stelele au o mare frecvență în versul blagian, fiind numite generic sau cu numele unor constelații. Opoziția soare-lună semnifică viață-moarte. (*Balada fiului pierdut*). În gândirea poetică blagiană, diferit de poezia lui Alecsandri, peisajele autumnale sunt reprezentări ale stingerii cosmice (*Tăgăduiri*). "Mișcarea anotimpului impune spiritului ideea de devenire și trezește gândul mării treceri". Blaga, descoperind lumina și cerul, se contopește cu fluidul incandescent, pierzându-se pe sine (*Vreau să joc*). Cântăreț al astrelor, al zilei și al anotimpurilor, al pământului inundat de lumină, poetul simte atracția neptunică. Poezia *La mare*, creează impresia cufundării totul în fluxul luminii și al vieții, reprezentând triumful luminii asupra întunericului. "Marinele lui Blaga, deopotrivă poemele apei și ale luminii, exprimă de regulă o stare de beatitudine". Torturat de sentimentul solitudinii cosmice, Blaga nu cunoaște impulsul eminescian spre contopirea cu elementul lichid. Câmpul și pădurea sunt, în viziunea lui Blaga, un paradis vegetal, ce întreține sentimentul de a te afla "în interiorul fluxului vital cosmic", sunt un tărâm în care viața triumfă perpetuu asupra morții (*Vară, În lan*). Pădurea nu este un simplu decor al mișcării lirice, ea este "locul în care e concentrată substanța vitală cosmică", fiind un spațiu sacru (*De mână cu Marele Orb*). Venerația față de pădure se exprimă într-un adevărat cult al arborelui. Asemenea culturilor arhaice, în creația blagiană arborele sacru, cu vârful sub centrul cerului, este mijlocitor între cele două tărâmurii (*Gorunul, Cântecul bradului*). "Arborele sacru al vieții, simbol al existenței universale pe care o venerează și o cântă, este



emblemă a universului său". Muntele, de asemenea spațiu sacru, echivalează cu "pătrunderea uimită în eden", "un eden", "spațiu al substanței universale, al vieții, în condiția ei absolută, un loc al regenerării".

În poezia lui Blaga există o poezie a satului, un poem al întoarcerii la obârșie și al rememorării copilăriei (*Sat natal, Întoarcere, Izvorul* etc.). Nostalgia după satul copilăriei și sentimentul înstrăinării se conjugă aici cu elemente ce sugerează permanența, locul copilăriei fiind și al părinților și al stăbunilor. Simbol al continuității și al înfrângerii timpului, satul este "locul în care existențele individuale se prelungesc în adânc" (9 mai 1895). Sublimată în simbol, imaginea satului nu mai este a unui spațiu uman, ci, ca parte a naturii, reprezintă intimitatea cosmicului. "Redus la esența lui satul aparține absolutului, adică vieții universale perpetue". Satul capătă semnificația supremă, fiind asimilat ca centru generator al lumii, locul în care sălășluiește divinul: "Eu cred că veșnicia s-a născut la sat..., Plin este satul de-aromele zeului/ ca un cuib de mirosul sălbăticiunii" (*Sufletul satului, Satul minunilor*). Satul invocat de filozof este un tărâm fabulos, un spațiu ideal ce comunică întotdeauna cu absolutul cosmic, salvându-se de sentimentul solitudinii și al curgerii. "Satul pe care-l cântă Blaga, nu este nici satul moral al lui Coșbuc, nici cel național și istoric al lui Goga, nici satul religios al gândiriștilor: este un spațiu imaginar ideal, rezultat mai mult din aspirația existențială a poetului decât din stilizarea imaginii satului real".

În capitolul **Cosmosul diafan, lumea-poveste** criticul argumentează în detaliu ideea că lumea-poveste a lui Blaga este o lume magică, traversată de puteri misterioase. Prin simbolurile metaforice: basm, legendă, poveste, fabulă, lumea reală se prelungește în absolut (*În marea trecere, Asfințit marin, Iarbă, Drum de toamnă*). Lumea este astfel obiect de contemplație (*Vară de noiembrie*). Poezia lui Blaga comunică intim cu mitul, poetul însuși precizând: "născocesc motive mitice la fiecare pas". Ignorând mitologia germanică poetul preia din mitologia creștină mitul genezei (*Lumina, Iarbă, Paradis în destrămare, Umbra Evei*), al potopului (*Pe ape, Semne*), mitul cristic (*Umbra, Pan cântă, Pustnicul, Isus și Magdalena* etc.). Mitul paradisului este mitul





central al poeziei lui Blaga, paradisul fiind spațiul simbolic în care formele vieții cosmice trăiesc în apropierea fondului absolut și generator al lumii, "spațiul în care divinul este prezență continuă" (*Legendă, Biblică* etc.). Tăcerea, prin care se atinge intimitatea cu cosmicul (*Gorunul, Poezii*) și somnul, un mijloc de a intra în comunicare cu fondul lumii, (*Cântecul somnului*), sunt stări în care individul participă la viața profundă a universului, este "starea de grație", "starea dumnezească". Somnul este salvare de marile neliniști, de "trecere" și de singurătate. "Salvarea nu e refugiul în vis și somn, ci însușirea prin contemplare a universului resimțit ca o corolă de minuni".

Poezia erotică a lui Blaga are un substrat intelectual, implică o concepție și idei, înscriindu-se în prelungirea romantismului. "Iubirea e contaminare de focul cosmic, ardere al cărei termen este topirea în marele tot", este salvare de "marcă trecere". Iubirea "diafanizează lutul nostru, ridicându-ne la condiția stelei" (*Cântecul focului, Catrenele dragostei, Viori aprinse, femeile*). Erotica lui Blaga este pură, străină, în general, "de voluptățile cărnii, în care i se pare că iubirea își alterează calitatea".

Nimicul, Lacrima, Suferința, Tristețea metafizică, Marea trecere, sunt capitole, intitulate sugestiv, în care distinsul critic George Gană examinează discursul liric blagian din perspectiva unor coordonate estetice primordiale, ce-l situează pe autor în rândul poeziei moderne a lumii, conferind arei sale originalitate. Poet al luminii ca Holderlin, Blaga este mereu amenințat și invadat de întuneric și neliniște, de tristețe metafizică (*Fum căzut*). Tristețea izolării de cosmic ia forma spaimei apocaliptice. Timpul devine motiv fundamental în lamentația poetului (*Gorunul*). Sentimentul trecerii alterează orice bucurie, individul trăind acut spaima de timp (*Leagănul*). În final criticul ajunge la concluzia că "starea care-l definește pe poet este aceea de aspirație perpetuă, de dor" (*Dorul-dor*).

Concluzia ce rezultă din analiza cărții *Opera literară a lui Lucian Blaga*, constă în faptul că definirea pregnantă a individualității imaginarului poetic blagian se concretizează într-o interpretare a operei din perspectiva unor structuri tematice și stilistice.



## OPERA LUI ALEXANDRU MACEDONSKI

de Adrian Marino

Cartea a apărut în anul 1967, la Editura pentru literatură. Continuând preocuparea autorului pentru descifrarea personalității controversate a lui Alexandru Macedonski, studiul despre operă îl continuă pe cel despre viața poetului și rondelurilor. Criticul își propune să creeze - pe baza datelor operei și ale personalității macedonskiene - o imagine cât mai completă a universului literar al lui Macedonski, înlăturând prejudecățile și etichetările anterioare. Noutatea analizei stă în structura ei, autorul renunțând la compartimentările tradiționale (volume apărute, specii abordate etc) pentru a încerca să urmărească reflectarea în operă a unor teme și orientări esențiale pentru înțelegerea lui Macedonski.

Studiul cuprinde șase mari părți: **Puncte cardinale, Structura, Arta, Ideile, Concepția de viață și Concluzii.** În **Puncte cardinale** se analizează geneza personalității poetului: oameni și curente de idei care l-au influențat, formația sa literară și cultura științifică și filosofică. A. Marino insistă în acest capitol asupra unor repere esențiale: revendicarea lui Macedonski de la pașoptismul românesc (în frunte cu Heliade și Bolintineanu), modul lui individual de a-și asimila cultura (Macedonski citește ca să-și lămurească eul, nu are un program, ci acționează conform temperamentului), romantismului de structură reflectat în concepțiile literare (Byron, Musset, Dante și Shakespeare sunt cei patru uriași ai literaturii pentru el). Se prefigurează deja în această parte personalitatea complexă a lui Macedonski, fundamental energică și vitală, dar pendulând între contradicții tipic romantice. Criticul aduce foarte multe informații din domeniul culturii lui Macedonski, grupând asimilările lui din toate perioadele literare, în continuarea



cunoștințelor din economie, filosofie, știință popularizată. După ce prezintă influențele exterioare asupra personalității lui Macedonski, A. Marino urmărește încadrarea lor în tiparul personal al ființei artistului în capitolul **Structura**.

Modul cum este construit acest capitol este revelator prin înseși titlurile componentelor sale: **Ideal și real, Elevație și prăbușire, Extaz și transfigurare, Iluzie și decepție, Vise și stupefiante, Evadare și regresiiune, Natura, Viață și moarte, Erotica, Revoltă și liniște, Voință și fatalitate, Dumnezeu și Satan, Ipostazele eului, Geniul și poetul, Poezia și arta, Tenacitate și luptă, Spre simbolism, Veșnica reîntoarcere**. Alexandru Macedonski apare astfel ca un personaj caracterizat de contradicții. Aceste contradicții dau naștere unei tensiuni permanente, generatoare de artă. Poetul trăiește drama imposibilității împăcării contrastelor ființei lui. Dualitatea aceasta este esențial romantică. Se accentuează și evoluția lui Macedonski dinspre romantism spre clasicism, dincolo de accentele simboliste sau parnasiene din opera lui (în ultima perioadă de creație va respinge simbolismul și parnasianismul).

Capitolul despre **Artă** lui Macedonski este împărțit în trei, pentru analiza genurilor în care a creat scriitorul: **Poezia, Proza și Teatrul**. Competența lui A. Marino în domeniul literaturii comparate deschide în acest capitol posibilitatea a numeroase comparații pe text între creația lui Macedonski și cea a altor scriitori români sau străini ai perioadei sale. Criticul surprinde trecerea materiei reale în lumea poeziei, conturând universul liric macedonskian dominat de contraste, de vitalitate și de spirit confesiv. Se încearcă și relevarea sensurilor operei lui Macedonski: unul estetic (cuprinzând poezia materiei și a senzației, schimbarea deasă a unghiului de percepție, seducția noutății), unul etic (cuprinzând atitudinea voluntară, agitația interioară, contradicțiile, drama eului și a genului) și unul religios (cuprinzând contemplativitatea, revelațiile și stările de extaz). Referirile la proză urmăresc prelungirea motivelor dominate în universul literar macedonskian. Criticul acordă o atenție deosebită romanului *Le Calvaire de feu - Thalassa*, unde i se pare că se află un punct nodal pentru înțelegerea lui Macedonski: conflictul



ideal - real, care este transpus în termeni erotici pentru ca apoi să se sublimeze din nou, prin gestul dispariției celor doi eroi. Teatrul este prezentat ca fiind capitolul cel mai puțin reușit al literaturii scriitorului. Pentru înțelegerea prozei și a teatrului este necesară luarea în considerație a dimensiunii autobiografice a operei poetului.

În capitolul despre **Ideile** lui Macedonski, A.Marino revine la afirmația sa anterioară, anume că fondul estetic predominant al creației poetului este declarat romantic. Se sintetizează poziția lui Macedonski față de curentele românești și de cele străine, subliniindu-se afinitatea lui deosebită pentru orientările moderne, capacitatea de înțelegere și receptare a aspectelor legate de marea artă în noi forme de manifestare. Macedonski știe să integreze inovația în tradiție, înțelegând fenomenul revigorării clasicismului în curentele moderne. El are intuiții importante și surprinzător de adânci pentru timpul lui: "Fondul nu există prin sine însuși, ci numai prin alcătuirea de forme ce-l înlocuiește". A.Marino expune și opiniile politico-sociale ale lui Macedonski, pentru a explica unele poezii discutate ale acestuia în raport cu "Junimea" și scriitorii ei (în special Mihai Eminescu). Criticul încearcă să explice personalitățile celor doi poeți ca pe două tipuri opuse și deopotrivă de puternice, iar opoziția și "Junimea" ca pe o reacție de o violență macedonskiană la pretenția cenaclului că ar fi deținătorul absolutului în materie de valoare. Macedonski are el însuși vocație de mentor, înființând *Literatorul*, revistă și cnaclu de reală importanță pentru dezvoltarea literaturii românești.

În **Concepția de viață** se sintetizează (cu un alt ecou acum, după lectura întregii analize) atitudinea optimistă a lui Macedonski, înclinarea lui spre ocultism (ca poartă de deschidere spre forța morală), aspirația spre un ideal clasic (de bine, adevăr și frumos), onestitatea împinsă uneori până la absurd față de sine și față de ceilalți.

**Concluziile** cărții se înscriu continuității expunerii. Opera lui Alexandru Macedonski este o scriere care oferă o cheie de lectură a lui Macedonski, o variantă de înțelegere a personalității și a operei lui și lămurește documentat valoarea a o seamă de judecăți stabilite prea rapid despre maestrul *Literatorului*.



## OPERA LUI MIHAI EMINESCU

de G. Călinescu

Carte esențială pentru istoria literaturii noastre moderne, *Opera lui Mihai Eminescu* consacră numele lui G. Călinescu în galeria marilor conștiințe critice ale culturii române. Asociată cu opera sa de debut - *Viața lui Mihai Eminescu*, **Opera lui Mihai Eminescu** redimensionează vizionarismul monumental, propriu unei serii de gânditori români, ce a început cu Dimitrie Cantemir, a continuat cu Eminescu și cu Hașdeu și s-a exprimat amplu în climatul istoriei românești de după Marea Unire: prin Vasile Pârvan, prin Nicolae Iorga sau prin Mircea Eliade.

Integrarea lui G. Călinescu într-o asemenea serie categorială este motivată tocmai prin opțiunile debutului. Marele critic spune că a considerat necesar să înceapă cu studiul eminescianismului deoarece este datoria criticului "să înceapă cu problema capitală a literaturii lui", și numai după "trecerea acestui examen", după ce și-a fixat marile repere valorice, să se întoarcă în contemporaneitate, cu instrumentele de referință acomodată pe scara națională a creațiilor absolute. Ori, fără înțelegerea lui Eminescu, spune G. Călinescu, "examenul de critic al cuiva este pierdut".

În temeiul acestui program intelectual G. Călinescu publică, în 1933, la vârsta de 33 de ani, *Viața lui Mihai Eminescu*, considerată în epocă un "monument" (G. Ibrăileanu) și o "capodoperă" (Mihai Ralea). În *Postafața* acestei ediții criticul spune tranșant că "*Viața lui Mihai Eminescu* nu este decât temelia pe care se ridică cercetarea asupra operei lui Eminescu", o cercetare ce n-ar fi putut ajunge la bun sfârșit fără a schița "portretul moral" al poetului, fără a determina "calitatea sufletului" său. Odată realizată această bază de viață, criticul trece la elaborarea studiului asupra operei lui Mihai Eminescu, pe care îl publică între anii 1934 și 1936, în cinci volume. Peste un deceniu G. Călinescu



reia materia studiului, o rescrie și o reorganizează într-o formă care va rămâne definitivă. Despre forma inițială D. Caracostea spusese că nu este decât "o caleidoscopie haotică". Această caracterizare autorul o admite, scriind, în *Prefața* versiunii revăzute, că redacția inițială avusese "o înfățișare oareșcum haotică".

Pornind de la categoriile criticii lui Sainte-Beuve, G. Călinescu afirmă că a urmărit să realizeze o "fiziologie a operei" eminesciene, însă criticii săi de mai târziu observă că ceea ce a rezultat nu este numai fiziologia operei, ci și psihologia scrisului eminescian, deoarece anumite capitole, cum ar fi cele despre **Cadrul fizic**, despre **Cadrul psihic** sau despre **Tehnica interioară** scot sistemul de analiză din perimetrul propriu-zis al operei, trecându-l într-un plan de adâncime, care este mai degrabă al psihismului abisal. Desigur, asemenea excedări sunt de explicat în contextul viziunii particulare călinesciene despre obiectul criticii și despre actul critic ca atare, o viziune în care subiectivitatea analistului, talentul său creator și stilul său literar sunt prevalente, până în situația în care studiul însuși poate deveni "un volum rotund, muzical și aforistic", cu pagina decongestionată de citate, în speță "un roman de tip proustian" spre deosebire de *Viața lui Mihai Eminescu*, organizată mai degrabă ca "un roman balzacian" (D. Micu, *G. Călinescu între Apollo și Dionysos*).

Din perspectiva arhitecturii interioare **Opera lui Mihai Eminescu** este un edificiu cu vocație monumentală, dimensionat pe criteriile esteticii grandiosului, cu expresii grandilocvente până la figurile limbajului. Universul textului este dominat de un anumit stil retoric, cu interogații răsunătoare, bombastic și plin de emfază, în genul pe care și-l recunoaște și Emil Cioran în primele scrieri din țară (vezi, îndeosebi, *Pe culmile disperării* și *Schimbarea la față a României*). Spațiile se dezvoltă în ample încrângături baroce, cu trasee care alunecă de multe ori în labirint, fără un plan logic pe deplin configurat, lăsând impresia unei materii polimorfe, scăpate de sub controlul conceptelor critice, fără sistem și fără acoperiș, cu liniile concluziilor risipite peste tot prin intersecțiile acestui fragmentarium nesfârșit.

Cartea începe cu o cercetare sistematică a operei eminesciene, dintr-o perspectivă analitică nouă pentru exercițiul criticii de până la G.



Călinescu, în bună măsură actuală și azi. Autorul observă, pe de o parte, că opera publicată de Mihai Eminescu în cursul vieții este compusă dintr-un singur volum de versuri, din câteva exerciții în proză și dintr-un mare număr de articole publicistice, care dau, la o privire de sinteză, o imagine a marelui scriitor, iar pe de altă parte constată că manuscrisele eminesciene dezvăluie o lume imensă, peste care flutură umbra geniului, consacrand o altă imagine a creației. Ca să ajungă la unificarea și la armonia celor două imagini, G. Călinescu începe studiul printr-o descriere obiectivă a operei. Dar el însuși constată că este nevoit să facă acest demers analitic înainte ca istoria literară să se fi exercitat, înainte ca editorii să fi publicat toate textele, înainte ca tirul criticii să fi trecut prin toată această materie imensă, și că, deci, se află el însuși în situația de a suplini toate aceste absențe. Însă prin aceasta meritul autorului nu este nicidecum mai mic. Dimpotrivă, el pune o problemă de procedură esențială pentru destinul criticii eminesciene, dacă nu cumva pentru destinul criticii românești în general: recursul la text, debutul analizei critice prin procedura descrierii operei.

Pe baza acestei convenții principiale G. Călinescu ajunge la "schema organică a operei lui Eminescu", care "demonstrează că poetul tindea să creeze un univers în semicerc", "având ca orizonturi nașterea și moartea lumii, între care se întinde arcu istoriei universale", cum va spune criticul în **Prefața** la ediția revizuită. De aceea primul volum al lucrării poartă chiar titlul *Descrierea operei* și este organizat într-o manieră originală, nu pe criteriul opera tipărită în cursul vieții - opera postumă, nici pe criteriul datării istorice, nici pe criteriul genurilor sau pe cel tematologic atât de frecvent practicat după el. G. Călinescu reține un număr de 91 titluri categoriale, folosind intens materia manuscriselor inedite, în care a trebuit să se descurce aproape singur, dat fiind faptul că ediția Perpessicius, îndeobște acceptată ca prima desfășurare științifică a scrisului eminescian, ediție abia acum în fază de finalizare, atunci nici măcar nu debutase. Firește, procedeul descrierii operei, așa cum apare el practicat de G. Călinescu, este profund călinescian. Nu vom găsi o integrare contextuală în viața poetului, nu vom găsi o analiză cu mijloacele criticii filologice, lipsește chiar o motivație a selecției



tematice și o înscriere corespunzătoare a subiectului în contextul temei. În schimb avem bogate trimiteri culturale, la scrieri ideatice paralele, o punere a problemei în planul filosofiei și al culturii poetului, de însemnătate esențială pentru înțelegerea eminescianismului în toată complexitatea lui sublimă.

De altfel, în **Cultura. Eminescu în timp și spațiu** - capitol de însemnătate strategică pentru înțelegerea viziunii călinesciene, care ocupă prima parte a volumului al II-lea, criticul reia materia ideilor risipite de-a lungul și de-a latul scrisului eminescian și o reorganizează într-un sistem nou, și de data aceasta fundamental pentru istoria criticismului eminescian viitor. În acest context G. Călinescu urmărește pas cu pas manifestările creației eminesciene pe terenul științelor: în filosofie și în economia politică, în limbile și literaturile clasice, în limbile și literaturile moderne, în istoria religiilor, în filologie și în istorie, în feluritele discipline ale artei. Corelat cu universul analitic din partea a doua a volumului II - **Filozofia teoretică**, profilul culturii eminesciene pare suficient de încheiat pentru a formula concluzia cu privire la locul cugetării eminesciene în istoria critică a românismului.

Debarasând portretul intelectual al poetului de poncifele insidioase ce disipează genialitatea eminesciană în tot și în toate științele, criticul distinge cadrele obiective ale imaginii, fără de care cercetarea creației eminesciene ar fi putut înregistra blocaje insurmontabile în viitor. Din păcate o supralicitare a influenței schopenhaueriene, pe fondul unei percepții școlare vieneze/berlineze exagerate minează accesul la adevăratele spații și izvoare ale gândirii eminesciene, lăsând cercetării viitoare sarcina unei definiții exacte între universalismul marelui poet și tradiționalismul său funciar, de nedislocat.

Volumele următoare consacră spații de asemenea inedite pentru configurația criticismului eminescian: **Filozofia practică**, **Teme romantice**, **Cadrul fizic**, **Cadrul psihic**, apoi **Tehnica interioară** și **Tehnica exterioară**. Încercarea de a defini cadrul fizic deschide drum dezvoltărilor cu privire la prezența naturii în viziunile eminesciene, de la geologism și borealism, până la floră și faună, însă cu pierderea simbolismului preeminent (deși el s-ar fi cerut documentat măcar prin



argumentele de referință prezente în *Lepturariul...* lui Aron Pumnul), pe când incursiunile criticului în elementele filosofiei practice caută anumite constante ale cugetării eminesciene în materia dreptului și în materia moralei, unde sunt catalizate imaginile poetului cu privire la ideea de stat, de națiune și de societate, până în experiențele tradiționaliste și industrialiste, etniciste și politicianiste atât de vii în conștiința românească a vremii lui și a vremilor de până azi.

Cum coincidențele între materia abordată în capitolul **Cadrul psihic** și materia capitolului **Tehnica interioară** creează dificultăți în definirea obiectului examinat de fiecare dată, în alte spații de analiză este dubitabilă înseși coerența sistemului de analiză, care pare mai curând un depozit de fișe eclectice de lectură, așa cum este aglomerat, fără perspectiva sintezei și a propozițiilor conclusive sistematice.

Dar dacă astăzi pot fi distinse suficiente argumente pentru a refuza judecățile lui G. Călinescu pe detalii de analiză a scrisului eminescian, pe referințe bibliografice sau pe organizări de ansamblu, o istorie prezumată a criticismului literar românesc va reține cu siguranță **Opera lui Mihai Eminescu** între studiile esențiale ale eminescianismului, situând-o de fapt între construcțiile monumentale de seamă ale culturii noastre naționale.



## OPERA LUI TUDOR ARGHEZI

de Nicolae Balotă

Unul dintre cei mai de seamă esești al literaturii române de azi, Nicolae Balotă, publică în 1979, la Editura Eminescu, o carte despre opera lui Arghezi, bogată în profunzimea ideilor și în meșteșugul expresiei. Între celelalte volume, apărute între anii 1969-1979 (*Labirint*, *Urmuz*, *Umanități*, *De la Ion la Ioanide*, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, *Universul prozei*, *Arte poetice ale secolului XX* ș.a.), volumul de eseuri *Opera Lui Tudor Arghezi* ilustrează pregnant viziunea modernă a eseistului în receptarea operei argheziene, privită din perspectivă filosofică și culturală.

Definind chiar prin titlul unor capitole (*Drama cuvântului*, *Erotica agonică*, *Scholi la Psalmi*, *Noaptea valpurgică a Florilor de mucigai* etc.) liniile esențiale din universul imaginar arghezian, criticul structurează în sisteme estetice originale poezia și proza celui mai de seamă scriitor român de la Eminescu încoace. Liantul demersului analitic îl constituie poematizarea cuvântului în gândirea poetică argheziană. Scrisul poetic reprezintă pentru autorul *Cuvintelor potrivite* un act cosmogonic prin care Poetul s-ar putea identifica în imaginea Creatorului. Dar Arghezi se consideră un meșteșugar "c-o frunte în soare, cu celelalte-n noapte" (*Portret*). Cercetând bogata retorică interogativă a poeziei lui Arghezi vedem că întrebările exprimă o nedumerire și o îndoială. "Interogația nu este decât rareori exploratoare, ea nu este activă, ci precumpănitor pasivă". Ea corespunde spaimei de necunoscut și nu este o agresiune asupra tainelor.

Stabilind filiații cu Blaga și Macedonski, eseisul evidențiază originalitatea gândirii poetice argheziene. Dacă pentru Blaga, spre exemplu, cuvântul înseamnă inițierea în mister și nu mărturisire de sine, "pe Arghezi taina, în ipostaza ei poetică, îl umple de spaimă, de



oroare, îi umilește ființa, îi înjosește cugetul și îl golește de sine". Asalturile desperate spre cunoașterea de sine determină drama "psalmistului singuratic". Asemenea lui Blaga, "poet al sufletului în căutare", deosebindu-se însă, Arghezi "nu etse bolnav de prea mult suflet", ci sufletul însuși este bolnav de o tainică boală. "Sufletul lui Arghezi nu este însuflețitor, el nu se proiectează în sus". Poezie a ontologicului, creația argheziană este orientată spre avatarurile existenței. O anume ambiguitate, un suflet mereu ambivalent sugerează dualitatea insului care interogând se interoghează. Omul în imaginarul poetic arghezian este dublu. "Dublarea ființei este întovărășită de semnele golului, dacă nu de semnele morții".

Implicând înversunările pasiunii și apăsările pătimirii, *Psalmii* arghezieni sunt monologuri ale celui care glăsuiește în pustiu. Poezie declarativă, prin excelență, *Psalmii* sunt rugă și cânt, invocare și revoltă, pendulând între "credință și tăgadă", între existență plenară și neant. Dramă existențială, *Psalmii* surprind omul în ipostaza de titan răzvrătit, de Promete, ca erou capabil să creeze o lume. Expresie a resentimentului și a revoltei *Psalmii* sunt un lamento al celui neîubit, reprezentând limita exasperării. În fond dialogul Psalmistului cu Domnul este lupta cu el, este drama cunoașterii și a aspirației spre Absolut. Analizând cei șaptesprezece psalmi eseistul definește prin detalii gândirea filosofică argheziană, exprimată în formule poetice antitetice: revoltă-încrâncenare, disperare-tânguire, implorare-blasfemie. În fond, "cearta lui Arghezi cu Dumnezeu este, mai presus de toate, confruntarea sa cu Logosul, cu Dumnezeu-Cuvântul". Meditația argheziană este, în același timp, expresia unei disperări a cugetului privind existența însăși a Eului. Suferința rezidă în faptul ascunderii sacrului, a tăcerii Divinității. "Drama psalmistului este aceea a congruenței între existență și cunoaștere".

În capitolul **Timpul și vecia între corupție și împlinire**, poetul abordează categoria filosofică a timpului în conjuncție cu Erosul și cu Sacrul. Din această perspectivă sunt interpretate poezii ca: *Melancolie*, *Despărțire*, *Arheologie*. În viziune argheziană Timpul se descompune prin inerție, printr-o stază temporală. Timpul stătător este originea dezagregării, nimic nu ajunge niciodată la zenit, iar durata încremenită



a timpului somnolent e o agonie fără sfârșit: "Timpul otrăvit, răzimat de morminte". În *Blesteme* asistăm la descompunerea timpului prin durată. În poezia lui Arghezi vecia este moarte a Timpului. Edificatoare sunt poezii ca: *Poate că este ceasul*, *Oseminte pierdute*. Echivocul, ambiguitatea, evocarea ceții sunt echivalentul imaginar al unei temporalități agonice. Problema Spațiului în universul imaginar arghezian definește un câmp estetic specific. Este proiecția unui spațiu închis, "a boltei care acoperă, asemenea cupolei templelor sau criptelor, un sol plan, un câmp circumscris". Spațiu-boltă, spațiu-peșteră sau cavou, conferă pământului și văzduhului un sistem unitar închis, "fără elanul spre infinit", cu neputința de a cuprinde Sacrul. Expresia frecventă "fundul lumii" reprezintă o limită dincolo de care e neantul (*Duhovnicească*). Spațiul esențial finit, în viziune poetică argheziană delimitează "Divinitatea absentă, ca și hăul cosmic care sunt conjugate, în imaginarul arghezian cu această configurație a spațiului-boltă".

Ipostazele pe care le iau elementele firii în imaginarul arghezian ca și motivele poetice despre unele semne ale naturii sunt interpretate în capitolul *Firea între secetă și rod*. Semnalăm analiza pertinentă a unor poeme argheziene referitoare la următoarele simboluri: pământul, grădina edenică, elementul acvatic (marea, izvorul, fântâna), focul, vântul, cenușa etc. Pierderea sufletului, temă privilegiată în lirica argheziană, este închipuită într-o ambianță tulburătoare nocturnă. Noaptea vine din neantul și haosul original. Ea este înrudită, din punct de vedere emblematic, sau metaforic, cu prăpastia, peștera, adâncurile și infernul. Deosebită de vraja nopții eminesciene, noaptea argheziană este "aceea a unei anxietăți difuze". În imaginarul arghezian întunecimea are rolul unui absolut negativ. "Bezna se află la antipozii sacrului". Noaptea este identificată cu moartea (*Duhovnicească*). La antipodul întunericului se află lumina, acea stare de grație și de plenitudine (*De ce-aș fi trist*, *Cântare*, *Vânt de toamnă*). Lumea vegetală, ori animală, descoperită în versurile lui Arghezi este o lume emblematică. Arborii și îndeosebi plopii, au uneori o alură funerară, alteori sunt stâlpi cosmici, coloane ale boltii (*Niciodată toamna*). Pasărea, spre exemplu, este o emblema a transcendentului. Se poate observa că la antipodul demonului



pustiirii se află invocările fecundității, fervoare profundă pentru tot ceea ce germinază și produce. Același mister al fecundității apare în ritul arhaic al plugarului, fertilizând pământul (*Belșug, Plugule*).

În capitolul **Noaptea valpurgică a "Florilor de mucigai"** demersul critic evidențiază atmosfera specifică și locul acestui volum de versuri în creația argheziană și în literatura română. Evidențiind modernitatea și originalitatea stilului, criticul susține că "estetica acestor versuri reprezintă echivalentul unui avangardism iconoclast", "ca un manifest al antiartei avangardiste", ca o estetică a urâtului, exprimată programatic în *Testament*: Din bube mucegaiuri și noroi/ Iscat-am frumuseți și prețuri noi". Cronicar al infernaliilor, poetul creează în acest volum o poezie a damnării, în care ni se revelează valori, precum: urâtul, grotescul, monstruosul, trivialul, macabrul, atrocele etc. Coborârea spre "cele de jos", ad inferos, reprezintă o experiență poetică modernă, de la Blake, Baudelaire la Rimbaud. Arghezi nu se constituie pe sine un damnat, nu cade în angoasă ori disperare, ci prezintă o lume scufundată în tenebrele propriei condiții, creează o atmosferă de infern. Coborârea în noapte, în coșmar și halucinații definește tragedia omului închis, uitat de lume în bolgia infernală. În acest volum ne aflăm tot timpul în prezența morții: crime, cadavre, beci cu leșuri, atmosferă de spital etc. Este aici o lume a exclușilor societății, a tâlharilor, a prizonierilor, a ȝiganilor. Mizeria umană "nu este reprezentată într-o simplă poezie-document, ci este redusă la absurd sau la o schemă mitică". Lipsa de participare lirică voită permite autorului să creeze efecte de umor macabru, "detașarea dizolvând emoțiile solemne, ceremonia gravă". Desolemnizând propriul său demers poetic, artistul reprezintă o lume în trivialitatea ei funciară, "în fondul ei de eternă atroce comedie umană". Utilizând virtualitățile poezice ale limbii triviale și ale unui argou al detenției, poetul conferă textului sinceritate, obiectivitate și autenticiate, revelând misterul răului și al suferinței umane. O impresie de reportaj, de document, se degajă din narațiunea faptelor diverse, din constatările reci, de proces-verbal. Fiind formată din momente epice (Pătru Mărîn, Ion Ion), poezia din volumul *Flori de mucigai* nu este antilirică, ci mai degrabă de un lirism obiectualizat, un fel de poetică a concretului, cu



ecouri neașteptate în lirismul de azi al postmoderniștilor, deci cu o participare a poetului la evenimentul cotidian și la transpunerea lui în registru liric. "Valoarea poetică a *Florilor de mucigai* se constituie prin șarje, exagerări și mai ales prin contrafacerea sau degradarea și întoarcerea pe dos a valorilor consacrate".

Poetul discreditează în acest volum condiția omului ca rob, cultivând caricatura, grotescul, dar și formulele umorului negru, "ca o derizorie răscumpărare a suferinței". Despre poemul *Cântare omului*, văzut ca o replică la drama psalmistului singuratic, esesitul scrie pe larg în capitolul **Didactice și polemice**. Un monolog adresat omului, ciclul "intonează imnic o laudă ființei ce știe despre sine". *Cântare omului* nu este un poem sociologic, afirmă criticul, ci un poem antropologic. Eroul poetului este Omul-umanitate, făptură unică, mirabilă, care face și se face pe sine, fiind un titan și un adevărat Prometeu. Intuițiile critice merg cu generozitate în direcția gândirii filosofice străvechi, totuși atât de adânc ilustrate în cultura carpatică, referitoare la un antropomorfism filosofic esențial.

Criticul și eseistul Nicolae Balotă rezervă în această carte numeroase pagini prozei argheziene referindu-se atât la romanele: *Ochii Maicii Domnului*, *Cimitirul Buna-Vestire*, *Lina*, cât și la volumele de povestiri: *Icoane de lemn*, *Poarta neagră*, *Tablete din Tara de Kuty*. Eseistul remarcă faptul că "romanele sale nu i-au adus satisfacția așteptată, că Arghezi se refuză pe sine ca romancier". Romanele sunt poeme în proză, punând la îndoială virtuțile romancierului. Analiza pertinentă a prozei evidențiază originalitatea lui Arghezi în crearea genului scurt, a tabletei și a pamfletului. (Capitolele **Satiricon imaginar și utopie absurdă**, **Pamfletul sau arta de a spurca frumos**). Despre performanța narativă în proza argheziană, dar și despre arta de a crea portrete criticul relatează pe larg în capitole distincte, construite solid, prin argumentație estetică laborioasă.

În studiul *Ars poetica*, așezat la sfârșitul cărții, în spațiul rezervat în mod obișnui concluziilor, sunt argumentate păreriile lui Tudor Arghezi despre poezie, stabilindu-se filiații cu teoriile moderniste despre actul creației artistice. În poezia sa, dar și în studii și articole literare,



Tudor Arghezi, creează "carta poetului - meșteșugar, un anume etos al muncii literare, o poetică a rodului". Apologia artei poetice argheziene vizează identificarea Poeziei cu Viața, disocierea poeziei de proză, a poeziei de vers. Poezia este descoperită în individ, iar "versul e cristalizarea geometrică a Poeziei". Poetul *Cuvintelor potrivite* întreține în opera sa un adevărat cult al poeziei și al cuvântului, "ca pasiune a potrivirii desăvârșite", căci poezia are o mai mare putere de definire și o mai mare densitate, fiind "literatură concentrată". În studii și articole (*Vers și poezie, Poezia; Talentul meu*, etc.), dar și în creația lirică, Nicolae Balotă situează gândirea poetică argheziană în filiații estetice cu ideile programatice moderne și tradiționale. Evidențiind originalitatea artei poetice argheziene, criticul arată că talentul artistului nu este "decât tristețea dar și voința încăpățînată de a reîncepe". Poezia *Testament*, din fruntea volumului *Cuvinte potrivite*, mărturisește despre efortul creatorului de a transfigura realitatea inspirației și de a face ca fiecare cuvânt să dea rod, poezia devenind ființă și existență, deoarece, spune criticul, "Poezia e însăși viața". "Frământând pământul asemenea olarului aplecat peste un șubred vas de lut..., visul său este acela al marilor creatori: a da viață"...

Carte esențială pentru înțelegerea experienței literare argheziene **Opera lui Tudor Arghezi** de Nicolae Balotă impune culturii critice contemporane un model referențial, cel puțin pentru destinul poeziei române moderne.





## POEMELE SACRE

de Ion Itu

Cunoscut prin volumele *Critică și strategie* (Editura Dacia), *Pictori sibieni* (Editura Meridiane), *Privighetoarea Ardealului* (Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor), *Eminescu și Brașovul* (Editura Coresi), *Primii noștri poeți* (Editura Orientul Latin), ca și prin serialele publicate în revistele *Astra* din Brașov (îndeosebi despre orfismul eminescian și despre valorile arhaice din poezia contemporană) și *Steaua* din Cluj (îndeosebi despre miturile românilor și despre istoria poeziei trace), Ion Itu aparține cu precădere literaților de sensibilitate ardeleană, între care se înscrie ca exeget cu viziune originală, preocupat deseori de lectura textelor intrate în patrimoniul clasic.

Studiul **Poemele sacre** propune relectura unor astfel de texte. În **Cuvântul înainte** al volumului acad. Romulus Vulcănescu îl apreciază pe Ion Itu ca întemeietor al unei noi tehnici metodologice "în contextul interdisciplinar al sacralității baladelor". În slujba acestei interdisciplinarități este pusă analiza critică, "hiperhermeneutica", potrivit afirmației lui Romulus Vulcănescu, sinteza - mărturie a erudiției



în domeniu a autorului. O frază din finalul *Argumentului* este revelatoare pentru viziunea exegetică: "drumul cel mai scurt spre noi înșine, după cum spun filosofii, este drumul împrejurul lumii".

Cartea este sistematizată pe două studii despre *Miorița* și, respectiv, despre *Meșterul Manole*, care își sunt complementare. Ele sunt organizate în câte douăsprezece secvențe dispuse după o logică a discursului poetic și constituindu-se într-un corpus al problematicei fiecărui text. Astfel, în **Perspectiva sinoptică** asupra primei creații autorul propune o abordare complexă a textului din perspectiva analizei genezei și tipologiilor, a circulației, problematicei juridice, perspectivei psihologice și sociologice, etice, mitologice, filosofice și istorice - toate realizând o imagine larg cuprinzătoare asupra textului. Perspectiva pe care o alege declarat autorul este în principal cea filosofică. Un punct de plecare îl constituie însă studiul variantelor în linie geo-istorică.

Similitudinile cu vechi texte scite îndreptățesc presupunerea autorului că *Miorița* ar avea origine traco-scită, extrem de veche - idee care ispitise, de altfel, și pe cercetătorii preocupați la începutul secolului de capodopera aceasta. Observația minuțioasă asupra unor detalii ale textului atrage atenția prin mutarea accentelor în locuri neașteptate. O primă asemenea observație fixează comentariul în direcția păstorului, rezervând mioarei locul de "animal de călăuză", asociat altor asemenea "personaje" mitologice. Întregul sistem al scenariilor mioritice e centrat în jurul păstorului și turmei sale, imagine persistentă în mai toate tipurile de gândire mistică. Dar dacă folclorul românesc a păstrat atât de puține ecouri cristice, substituind această lipsă cu decorul pastoral spectaculos, faptul, precizează criticul, este un argument pentru considerarea acestui fond anterior unui contact oficial cu creștinismul, aspect de altfel confirmat, spunem noi, și de dovezile lingvistice, nu numai cultura-istorice.

În descendența unor texte și credințe străvechi, se observă că ipostaza păstorului e o imagine emblematică, el asimilându-se regelui universului în brațele căruia mioara este "trofeu solar", "simbol al blândeței și iubirii". Și în legătură cu turma se fac observații surprinzătoare. "În variantele capitale, spune autorul, nu avem de-a



face cu ciobani și cu turme de oi, ci în fapt cu ciobănei și cu turme de miei. În fața noastră coboară din plaiurile înalte, prin urmare, nu stăpânii cei falnici, cu turmele pulpoase, ci tinerii lor feciori, participanți la un ritual de inițiere ale cărui semnificații plenitudinare mai degrabă ne scapă”. Statutul acesta se completează cu imaginea de “victimă” a unui “conflict fratricid de consacrare”. Motivul, privit din această perspectivă, este identificat în numeroase mituri din Egipt, Asia Mică, Elada, în cântece asupra cărora se face referire directă, stabilindu-se filiații. Legătura cu mitul fundamental despre Osiris, identificat și pe teritoriul românesc, se justifică prin “caracterul pasiv, abiotc” al zeului și respectiv al ciobănașului. Multe detalii și motive reiterează, se spune, aspecte ale acestor mituri și astfel ele nu mai apar întâmplătoare, ci urmare a unei evoluții, a circulației lor. De exemplu, măicuța bătrână corespunde în *Miorița* Venerei păgâne din mitul lui Adonis. Textul pe baza căruia autorul a stabilit aceste asocieri este *Răsunete ale Pindului în Carpați*.

Cum semnificațiile cele mai multe converg spre “însurarea cea mare” ca spre un nucleu motivic, un capitol al studiului e dedicat acesteia. Inițierea tinerilor ciobani “angajați în itinerariul mioritic” presupune condiția fecioriei. Interdicția căsătoriei are adesea în vedere și pe protagoniste miturilor antice și nuntirea prevede uneori rituri sacrificiale extreme, alteori se împlinește ca ritual al căsătoriei prin moarte. Cele două concepte, al morții și al însurării se suprapun și în sprijinul afirmației autorul aduce argumente de texte cu valoare arhetipală de care cultura română veche nu poate fi străină. Această suită de analogii oferite ca justificare a străvechimii unui fond mitico-filosofic și cultural conduce spre posibilitatea avansării unor rezerve serioase față de aserțiunile referitoare la caracterul pasiv al eroului, la “deficitul vital” al neamurilor ce descind din spațiul tracic, întrucât “natura abiotcă și poziția pasivă a eroilor apare ca o condiție a încununării și împlinirii în orizonturile eterne”. În noul context “însurarea cea mare” instaurează pe erou drept “împărat al luminii și mire cosmic”, încât ciobanul a triumfat asupra “lanțurilor vieții” și balada devine “un imn al biruinței”. “Mireasa lumii”, “alaiul nunții”, “măicuța bătrână”, “brâul și cununa”, “fluierul ciobănașului”, după aceea timpul, toposul, numărul și numenul



constituie tot atâtea scenarii analitice fascinante.

Cel de al doilea studiu, asupra *Meșterului Manole*, e tot o incursiune în terenul mitului, poate și mai frumoasă. Comentariul începe cu discutarea numelui acordat personajului tutelar (Negru Vodă), ca delegat al "suveranității transistorice". Simbolistica negrului cuprinde o definiție a pământului (glia neagră, deci fertilă), dar și un pachet de sensuri care merg de la emblemele funerare până la realitățile cosmogonice și filosofice, negrul semnificând "făgăduința unei reîntoarceri și regăsiri într-o realitate ultimă prodigioasă, mai presus de lumină". El reprezintă așadar "o autoritate suverană", "o potențialitate absolută", care delegă ziditorii, provoacă suprimarea lor și declanșează forțele naturii, asimilând astfel sensul regalității universale.

În alternanța numelor constructorului (Manea - Manole) Ion Itu descoperă o dedublare cu trimiteri spre fondul adânc de semnificații, după cum în grupul celor nouă meșteri mari sunt distinse ierarhii categoriale de asemenea bogate în sens. Concepții și credințe cu puncte comune, provenind din arealuri diferite, atestă mai degrabă circulația acestora decât nașterea lor izolată. De aici convingerea autorului că nici artistului român nu i-au fost străine unele dintre ele și că pe modelul lor a conceput grupul celor nouă meșteri ca reprezentanți ai unor categorii, iar "zidirea pusă în fața simțurilor noastre concentrează o experiență fundamentală a creației". Statutul personajului feminin nu poate fi nici el detașat de mit. Relația între proporțiile trupului și cele ale construcțiilor sacre se regăsește la multe popoare și autorul propune numeroase exemple de acest tip (Partenonul, Aya Sofia), dar oferă și scenarii interesante în folclorul românesc (vechile legende despre furarea umbrei), pentru a deduce concluzia că Ana este purtătoarea unui mesaj esoteric, în care converg valorile binelui, adevărului și frumosului.

Superioritatea variantelor românești, se arată, nu consistă în dimensiunile practice ale construcției, ci în "fálnica zidire", care imită "aritmologia trupului", în perspectiva "trupului de slavă", despre care se vorbește în vechile filosofii, dar și în gândirea patristică cu privire la biserica sufletului, care se zidește în noi, ca o "cetate a virtuților". "O astfel de proiecție teoretică, produs al cugetării despre unitatea dintre



cer și pământ, a lumilor și a materiei lor, avansează ipoteza unei împărții a cerurilor în noi", simultană cu ipoteza trupului uman ca emblemă a trupului cosmic, în corespondență cu formele cugetării străvechi egiptene, pitagoreice, heraclitiene etc. O serie de simboluri proiective și paralele (zidul, câinii, vântul, pădurea, somnul, zborul, căderea, apa izbăvitoare) induc la o altă formă de raționalitate - cea prin imagini, acomodată pentru marile călătorii spre lumea fabuloasă de dincolo.

Judecată în ansamblu interpretarea este o încercare de a perima interpretările vetuste, realizând un comentariu complex și o demonstrație generoasă de erudiție. Remarcăm unitatea sub aspectul structurii și viziunii. Spectaculozitatea selectărilor, interpretarea motivelor, ordonarea pe un fir care să conducă spre o idee generoasă totalizatoare se regăsesc în modele viguroase ca cel oferit de Odobescu. Cele două texte se întâlnesc pe o coordonată comună, atestându-se ca producții ale unui spirit receptiv la reverberații și modele pe care le-a înălțat de multe ori la semnificații filosofice tulburătoare.



## POEZIA LUI GEORGE COȘBUC ESEU MONOGRAFIC

de Petru Poantă

În **Argumentul** convingător care deschide volumul (Editura "Dacia", 1977) Petru Poantă insistă asupra ideii că studiul său nu a fost scris dintr-un sentiment justițiar, Coșbuc nefiind niciodată contestat cu adevărat, ci din dorința de a restitui generației sale o operă literară "exemplară din mai multe puncte de vedere". Petru Poantă propune lectura poeziei lui George Coșbuc prin prisma unor "tipare de cultură" pe care literatura română le-a adoptat altfel decât cea europeană, câștigul imediat fiind corectarea imaginii simpliste a unui Coșbuc prin excelență rustic. Convins că la autorul *Baladelor și idilelor*, paradoxal, originalitatea depășește valoarea estetică, criticul consideră că poetica lui Coșbuc se bazează pe un sistem de corespondențe "coborând atât din vechea tradiție a idilismului european pastoral și cavaleresc, peste care s-au suprapus câteva din antinomiile secolului luminilor, cât și din cea autohtonă, deopotrivă culturală și populară". "Tehnica" poetului rămâne o "substituire" a zeităților mitologice clasice, greco-latine în special, fie prin "zeități autohtone, găsite în folclor, fie pur și simplu prin elemente naturale". Criticul se consideră îndreptățit să afirme că George Coșbuc realizează, de fapt, în propria creație "salonul natural al limbii române, un univers în același timp convențional și românesc", arhitectura poeziei bazându-se pe o convenție concepută tocmai în spiritul culturii autohtone.

Un prim capitol, **Mitologia și feericul**, aduce argumente în favoarea ideii că universul coșbucian se modelează după structura feericului, caracterizându-se prin "fantezia grațioasă", pe care nu o limitează nici stereotipiile basmului, nici teoriile imaginei specifice fantasticului. În viziunea lui Petru Poantă lumea lui Coșbuc rămâne un "spectacol inventat", în care sentimentul realității contează mai puțin



decât regizarea atentă și plină de rafinament, cum o dovedește de altfel poezia *Nunta Zamfirei*, pe care criticul o comentează exemplar pentru punctul său de vedere. Modelele culturale “decupate” de critic sunt la George Coșbuc niște componente ale personalității poetului, prezența lor se justifică în operă prin faptul că oferă un cod unei sensibilități și împrumută niște tipare unei predispoziții.

În capitolul **Codul eroticii**, după ce stabilește trăsăturile definitorii ale idilismului, apelând la autori de prestigiu, criticul, bazându-se pe “substituirea” amintită la început, stabilește că poetul “înfăptuiește, la sfârșitul veacului al XIX-lea, nu numai o variantă inedită a idilismului, dar și versiunea naturală a cavalerismului”, cu toate implicațiile: tratarea materialului dintr-o perspectivă cultă, nevoia de înscenare atentă, desăvârșirea ingeniozității și a alexandrinismului. Spațiul este văzut ca un “salon natural” ce-i asigură ființei sentimentul de siguranță, acest spațiu fiind mai degrabă “mediul unei sărbători”, în care contează mai puțin prezența concretă a realității și, mai mult, capacitatea acesteia de a se metamorfoza în poezie. Peisajul lui George Coșbuc este elaborat, el “se datorează mai degrabă unui model cultural decât unei spontaneități naturale”.

Cu următoarele capitole, cartea devine “aventură”, palpitantă în fond, prin eleganța comentariilor și ineditul punctelor de vedere, a susținerii modelului poetic schițat la început. Criticul rămâne credincios perspectivei modelelor culturale, pe care le evidențiază, în ipostaze diferite, la toate “nivelele” poeziei. Petru Poantă este absolut convins că poetul “nu vrea să iasă din cultură”, viziunea lui Coșbuc asupra problemelor fundamentale ale omului rămânând “în substanță aforistică”, provenind din “experiența comună a colectivității”.

Petru Poantă face o precizare necesară, pe care cititorul o aștepta, probabil, mai devreme: modelele culturale nu trebuie înțelese simplist, întrucât ele aparțin unor civilizații diferite și care nu contează și nu “funcționează” ca niște “influențe” imediate. De aici desfășurarea unor “voci” în poezia coșbuciană, fiecare “voce” bazându-se pe alt “model de civilizație”, aspect foarte bine evidențiat de critic în comentariul la *Moartea lui Fulger*, “această extraordinară *Carte a Morților*”



din literatura română”. Criticul, ca și în cazul poeziei *Nunta Zamfirei*, polemizează cu niște modele de lectură, care, prin platitudinea lor, înstrăinează poezia de finalitatea lor estetică. Poemul încheie mai multe “nivele culturale relevante prin vocile care deliberază asupra morții”. În dezbaterea asupra morții sunt angajate două personaje: mama și sfetnicul bătrân. Ele reprezintă, de fapt, atitudini în fața morții, dar pentru critic nu acest lucru este esențial, ci faptul că reprezintă “două ipostaze culturale, manifestate prin bocet și trenie”; sensul originar al treniei trimite tot la bocet, dar aici bocetul mamei “vine dintr-o concepție arhaică asupra morții”, care, în ipostaza ei de revoltă, aparține mai mult unei colectivități decât unui individ. Moartea nu este înțeleasă de mamă ca pe o taină, ci ca o “deposedare a domesticului”, prin moartea fiului. De aici, imposibilitatea reculegerii și revolta, sfidarea morții, a naturii, a lipsei de ordine a lumii, atitudini care se bazează, subliniază Petru Poantă, pe o credință autohtonă. În schimb, cuvântul sfetnicului “sintetizează ... la modul gnostic, concepția lui Coșbuc asupra vieții”. Dacă accentul se pune pe ideea de dezbateră, nu lipsesc aici subtilitatea și surpriza; criticul sesizează însă că esențială este în acest poem “regizarea”, care ordonează elementele realității la modul cultural.

Artificiul, fastuosul, descrierea minuțioasă a exteriorului nu au corespondent decât “discreția” poetului în fața marilor mistere. Consecvent, Petru Poantă oferă o viziune asupra poeziei care poate șoca numai pe cel deformat de practicarea locului comun: “Evenimentul baladei pare a se întâmpla într-un ev cavaleresc, în orice caz la o curte regală, cu toate că este evidentă intenția lui Coșbuc de a introduce aici elemente etnografice, obiceiuri populare de înmormântare. Fulger însuși este un cavaler, un erou “cel spre bătaie aprins”. Tragedia morții sale e abstrasă în ritualul înmormântării urmărit detaliat: mortului i se așează un colac pe piept drept merinde; în mână i se pune un ban pentru vamă la trecerea râului, Achéronul mitologic... Ceea ce într-adevăr surprinde în *Moartea lui Fulger* este fastul acesta funerar, puterea de a realiza spectacolul măreț, de doliu universal, al unei înhumări... Nu viziunea morții a intuit-o poetul aici, ci solemnitățile publice a ei, măreția ei rece”. Alte teme (cap. Eroicul, poezia patriotică și socială) sunt decupate



de critic din perspectiva modelului schițat până aici, elemente culturale, coduri, atitudini regăsindu-se în temele creației coșbuciene.

Semnificativă și interesantă este abordarea poeziei ocazionale, căreia criticul îi consacră capitolul final al eseului său. Intenția poetului a fost de a "amuza publicul invitat în salonul său natural", forma de existență a salonului coșbucian fiind cea "domestic-dialogală". Petru Poantă demnostează, de fapt, că George Coșbuc rămâne un poet interesant și complex, citit într-un anumit mod. Lectura propusă de critic este inteligentă și profundă, cu atât mai vie cu cât poetul este "transferat" într-un spațiu în care criticul își poate dovedi vocația de cronicar literar.



## PRINCIPII DE ESTETICĂ

de G. Călinescu

Sub acest titlu publică George Călinescu în 1939 la Editura Fundației pentru Literatură doar două texte, ambele fundamentale pentru înțelegerea sa ca exeget literar: **Curs de poezie și Tehnica criticii și a istoriei literare**. Autorul lor nu era însă estetician, ci se apropiase mai curând de critica literară și de filosofia culturii.

**Principii de estetică** a jucat un rol important în sfera activității lui Călinescu, întrucât ea reprezintă o sistematizare și o consolidare a principiilor sale teoretice, manifestate până atunci sporadic, în diverse articole și publicații. Valoarea teoretică a cărții este recunoscută unanim, astfel încât ulterior, editori care reiau publicarea **Principiilor de estetică** o fac îmbogățind-o cu alte texte călinesciene de aceeași factură (în 1968 Al.Piru include în ediția sa și **Universul poeziei, Istoria literară ca știință inefabilă și sinteză epică**).

**Cursul de poezie** ținut inițial la Facultatea din Iași în nouă prelegeri și publicat ulterior în câteva numere din *Adevărul literar și artistic*, se vrea, în concepția lui Călinescu, a fi doar un program, o eventuală sursă de pornire a unor detalieri viitoare. Această intenție determină și metoda folosită, cea a abordării prin eliminare, a expunerii constructive prin intermediul combaterii principiilor anterioare. Premisa esențială a cursului este aceea că toate definițiile date poeziei sunt inevitabil incomplete, ele parțializând-o prin subsumarea abuzivă la o viziune autentic filosofică, dar mai puțin artistică (Platon, Schopenhauer, Hegel, abatele Bremond), sau izolând-o în mod exagerat de celelalte produse spirituale ale omului (Benedetto Croce, Adriano Tilghev) sau pur și simplu metaforizând viziunea până la o subiectivitate absolută (definițiile date de către poeții înșiși).

Excursul într-o veritabilă istorie a orientărilor estetice de



avangardă pornește de la stabilirea premisei esențiale: nu există poezie fără organizație, fără o structură în cadrul căreia părțile se supun întregului. Din această organizație, echivalentă cu o formă a totalității, provine ideea poetică și existența unui sens general.

Cititorul de poezie presupune existența unor structuri aperceptibile de la început, astfel încât neprevăzutul provoacă ilaritate, în vreme ce solemnitatea presupune gravitate prin convenție și repetiție de gesturi colective.

Contestând sensul poeziei, artiștii moderni îi refuză de fapt doar posibilitatea de a fi înțeleasă. Dadaistii, de pildă, protestând împotriva îngrădirii procesului creator, încearcă să impună creația prin hazard, ajungând astfel inconștient să întemeieze o altă structură, cea a legilor hazardului. Pe parcursul ei, avangarda conștientizează însă pericolele care o pândesc.

Disociind pentru început între sens și înțeles, Călinescu ajunge la problema înțelegerii poeziei pentru a afirma în mod șocant și sentențios că poezia nu trebuie să fie înțeleasă de toată lumea. Poezia există pentru cel care o citește numai dacă e gândită de către el, însă nu redusă la o schemă rigidă de idei, pentru că "ea cere o inițiere, o complicare sufletească, un sentiment al liturghiei".

Aducând în discuție simbolul, Călinescu îl definește ca expresie prin care se manifestă în același timp ordinea în microcosmos și în macrocosmos. Prin urmare ermetismul se adresează cititorului avizat, inițiaților. Definit astfel, ermetismul nu este considerat drept trăsătură a poeziei lui Ion Barbu (*Joc secund*, de pildă), care în pofida dificultății unei prime lecturi, este perfect inteligibilă.

Pentru literatura absurdului, Călinescu analizează cazul scriitorului român Urmuz, remarcând "demnitatea stilistică" de mare prozator a unor compoziții absurde, în fond parodii ale prozei tradiționale. Anulând convenția povestirii, a epicului, Urmuz cade într-un "epic pur", a cărui lege există totuși, ea fiind cea a negării totale, a menținerii permanente în absurd.

Evitând asociațiile conștiente, suprarealiștii încearcă să instituie



principiul dicteului automat, pornind de la teoriile freudiene despre inconștient și de la filosofia bergsoniană a devenirii. Eliberată de constrângerea ordinii raționale gândirea poate ajunge în zona cea mai adâncă a eului, suprarealitatea, manifestată la modul cel mai simplu și mai direct prin vis. Eșecul suprarealiștilor constă în abolirea nucleului emoțional, fără de care nu poate exista poezie onirică; arbitrariul lor cultivat sistematic până la epuizarea spiritului, compromite în plan estetic experimentul.

Abordând problema ierarhiei în poezie, Călinescu distinge existența unei diversități de atitudini lirice din perspectiva experienței estetice. Muzicalitatea lirică, poezia gnostică și sentențioasă (cu aplicație la *Glossa* lui Eminescu), poezie de mișcare ceremonială și poezia onirică au fiecare valabilitate în contextul unei anumite perioade culturale. Important este faptul că poezia reprezintă un act de libertate și de creație, fără ca ea să excludă însă posibilitatea existenței unor poziții lirice favorabile.

Finalul cursului reia de fapt în chip de concluzie premisa de la care pornise, accentuând că nu există un concept clar de poezie, ci doar un sentiment empiric. Este așadar corect să definim poezia ca obiect de percepție al simțului nostru critic. Ea reprezintă un univers coerent, nu doar un simplu aspect al realității la care se ajunge prin imitație. Încheierea propriu-zisă a cursului reia o celebră discuție despre două noțiuni estetice fundamentale, gratuitatea și jocul. Călinescu dă o accepțiune originală gratuității corelând-o cu noțiunea de infinitate, căci poezia nu trebuie să spună niciodată totul, adevărata ei vocație fiind imprecizia. Jocul este o aparentă gratuitate, este ritual și tehnică.

În capitolul *Tehnica criticii și a istoriei literare* premisa de la care pornește Călinescu este că atât istoria cât și critica sunt de fapt două aspecte ale criticii în înțelesul cel mai larg. Istoria literară este forma cea mai largă de critică, în vreme ce critica estetică reprezintă doar o pregătire a explicării în perspectiva cronologică. Cei doi termeni necesitau această precizare semnificativă, întrucât modurile diferite de a înțelege au determinat constituirea unor întregi concepții estetice.

Ceea ce este comun atât criticului cât și istoricului literar



constituie tocmai punctul lor de plecare, realitatea operei de artă sau opera de artă ca realitate artistică. Pentru a circumscrie noțiunea de realitatea a operei de artă, Călinescu distinge între conținutul acesteia ei și materia din care provine. Opera de artă nu este echivalentă cu materia ei și nici - cum se presupune curent - cu conținutul, ci mai curând cu ceea ce Călinescu numește "o viață fictivă pe care o începe". Asta apare odată cu integrarea într-o structură superioară de semnificație, nu pur și simplu prin enunțare. Exemplul convingător care ilustrează această idee este ales prin *Madame Bovary*. A cerceta banalul conținut anterior al acestei opere, împrejurările sociale din care a ieșit înseamnă a face istorie extraliterară. Așadar, Călinescu remarcă existența a două tipuri de istorie: istoria fenomenelor reale și istoria fenomenelor fictive sau artistice. Deosebirea dintre ele constă în evidența celor dintâi, în vreme ce faptelor ficțiunii trebuie să le dovedim realitatea. Dacă în accepțiunea curentă a termenului, istoria presupune obiectivitate, istoria literară este în mod esențial subiectivă, întrucât ea este o interpretare. Istoricul trebuie să dispună de instinct creator, de spirit critic, dar și de pricepere tehnică. Prin prisma acestor aspecte ale personalității sale, se înțelege că de fapt el vine spre critică din literatură, dovadă că marii critici au scris literatură de valoare.

**Cursul de poezie și Tehnica criticii și a istoriei literare** sunt textele fundamentale pentru concepția teoretică asupra literaturii lui Călinescu, dar pentru că temele inițiale prin ele sunt reluate și detaliate în alte texte, sub titlul **Principii de estetică** au fost reunite și **Universul poeziei, Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică**.

În peisajul criticii literare românești, George Călinescu reprezintă un veritabil pol orientativ. Ideile sale teoretice au meritul de a fundamenta sau cel puțin de a stimula sistemele critice ulterioare. Într-un fel sau altul, critica românească de după Călinescu îi este în mod inevitabil tributară, chiar atunci când aparent îl contestă. Pe de altă parte, prin George Călinescu se racordează critica românească la cea universală, tocmai prin sistemul său teoretic modern, bazat pe concepțiile curente ale epocii.



## PROZA ROMÂNEASCĂ DE AZI

(Volumul I : Cucerirea tradiției)

de Cornel Ungureanu

Criticul literar cel mai agil și mai prolific al Banatului, cronicar consacrat al revistei *Orizont*, Cornel Ungureanu însumează în acest "vast recif" (Mircea Martin) de 726 de pagini micromonografii în spirit personal, armonizând amănuntul revelator, analiza pe spații mici și sinteza deschisă conexiunilor cu repere marcante ale literaturii universale. Convins că literatura de azi se întemeiază pe relații de continuitate / discontinuitate cu literatura de altădată, criticul consacră primul volum "cuceririi tradiției", prospectării orizontului arhaic potrivit resorturilor interioare de profunzime.

Partea I este dedicată "deceniului unu", care asigură continuitatea (M.Sadoveanu, Camil Petrescu, G.Călinescu, Z.Stancu, Geo Bogza, Laurențiu Fulga, M.Preda, E.Barbu, Titus Popovici, V.Voiculescu), iar Partea a II-a conține analize ale operelor corifeilor "generației '60".

Pentru C. Ungureanu, Marin Preda este "creator al unei tradiții literare și al unor inițiative literare decisive pentru evoluția literaturii noastre", "o mare conștiință a literaturii române". Nici un scriitor român nu are, așa ca Marin Preda, sentimentul realului. Eroii săi încep să existe abia atunci când simțurile lor pot lua cunoștință de prezențele înconjurătoare, faptul diurn îi înviorează, nocturnul și oniricul îi moleșesc. Realul este cucerit sau începe să fie cucerit în momentul trezirii. Doar după trezire lumea începe să devină frumoasă. Această lume este "nespus de frumoasă", tocmai fiindcă ea capătă o măsură umană; tocmai fiindcă nu se mai poate sustrage verificărilor experienței. Abstracția nu apare în romanele lui Marin Preda decât însoțită de un cortegiu impozant și grav de exemplificări. "Viața interioară a personajului trebuie să intre în acord cu vocile pământului" spre a se



lega astfel tensiunea spiritului de dimensiunea copleșitoare și stabilă a realului. "Pentru a studia mai bine statutul personajului, Marin Preda îl întrupează, făcându-l să sufere la naștere, în iubire, la moarte.

Având conștiința calității lumii din care provine, Preda concepe universul rural nu ca pe o reverie, ci ca pe un teren al confruntărilor unor indivizi și grupuri marcate de istorie. Protagonistul său, Ilie Moromete, nu e un Don Quijote, deoarece el moștenește o știință amplă despre viață și moarte, nu se mai subordonează pământului ca Ion al lui Rebreanu, iar libertatea economică îi oferă șansa inocenței, a contemplării existenței, a îmbogățirii spirituale. El întruchipează tema rezistenței morale în fața violenței istoriei, convins că aparține unei civilizații străvechi, nobile, având un arbore genealogic robust. La Ilie Moromete deslușim toate formele retragerii pe care le practică eroii lui Marin Preda, ele împletindu-se cu muțenia. Retragerea și tăcerile de pe prispă ale personajului sunt ipostaze ale cunoașterii lumii din interior, iar pauzele între dialogurile din poiana fierăriei lui Iocan sunt momente de pregătire inițiativă. Plină de miez simbolic este retragerea ca protecție împotriva istoriei abrutizante, uzitată concomitent cu refuzul dialogului cu falșii țărani, călăuziți de instinctul adaptării, cu impostorii promotori ai spiritului primar agresiv. "Cuvintele, comunicarea, reprezintă la M. Preda certitudinea unei lumi raționale", ce exclude viloența și deruta. Neacceptând să trăiască într-o lume illogică, parodică, văzând că nu se retrage din spectacolul unei societăți pe care nu o înțelege.

Contemporan al lui Marin Preda, Eugen Barbu, prolific în roman, nuvelă, eseu, teatru, gazetar vanitos și pamfletar incisiv, scenarist voluptuos, iluzionat de enciclopedism, se dovedește un maestru al cuvântului în cartea "de extraordinară vitalitate" ce asociază tradiției un nou fior de poezie - *Groapa*. După cel de-al doilea război mondial *Groapa* constituie prima tentativă de cuprindere în roman a dimensiunilor multiple ale lumii citadine. Acțiunea se petrece într-un "univers închis", într-o "lume fără ecou", unde senzația curgerii fără scop a vieții nu înspăimântă, ci naște o maiestuaosă nepăsare. Mediul periferic al Bucureștiului amestecă puritatea și corupția, pasiunea și reticența, violența și duioșia într-un mod pitoresc de existență care împinge la o



acută meditație asupra omului. "Act de identitate", "adâncime" și "topos" al vieții, "roman al absenței, dar și al cuceririi posibile a Centrului, *Groapa* este primul reper în spațiul balcanic al lui Eugen Barbu. Un spațiu al autodevorării. (...) groapa, ca roman social și ca roman al totalității umane privity prin existența unor categorii sociale, este romanul unor inițieri. Eroii ei sunt personaje cu știința adâncă a vieții".

Importante sunt considerațiile lui C.Ungureanu asupra creației lui V.Voiculescu. "Spirit religios, dar nu fanatic", ademenit de vitalitatea naturii neabătute de la rosturile sale, căutând în "hieroglifile animalelor pierdute în adâncul munților" adevăruri primordiale, intuind în dragoste o formă supremă de cunoaștere, V.Voiculescu se dezice de orice grupare literară, tinzând către un anonimat calm și creator, opera sa fiind ecoul misterios al vieții interioare, al subconștientului, unde zac modele arhetipale uitate.

Pescarii constituie "prima categorie arhetipală prin care V.Voiculescu încearcă să ne pună în contact cu vechimile", iar peștii simbolizează începuturile, originile (*Pescarul Amin, Lostrița, Lacul rău*). Căutarea Morunului ce va fi prins în capcană și amenințat cu dispariția reprezintă regresiunea lui Amin spre straturile originare, cunoașterea de profunzime, descoperirea strămoșului mitic. Astfel, structura basmului, la care apelează mereu Voiculescu, constituie un scenariu inițiativ prin care personajul coboară în adâncurile psihicului său spre purificare și renaștere.

"*Lostrița* este foarte apropiată de basm pare chiar o transpunere a unor credințe de pe Bistrița; începutul și sfârșitul conțin aluziv formulele prin care scriitorul se retrage din fața cititorului. Locul nu mai e sacru, ca în *Pescarul Amin*, ci e un loc demonizat", unde peștele ispitește prin frumusețea sa și milți pescari iscusiți pier în străfunduri. Bătrânul vraci este factorul inițiativ, el îi arată pescarului Aliman cum să încheie pactul cu acest spirit rău al apelor. El prefăce lostrița într-o femeie-pește cu care se unește Aliman. Dragostea refăce unitatea primordială a regnurilor și a speciilor.

Cel mai vârstnic dintre debutanții *Luceafărului*, Ștefan Bănuțescu, se impune în literatura română prin volumul de nuvele și povești *Iarna*



*Bărbajilor* (1979 - ediție definitivă), ce aduce în prim-plan fabuloasa geografie a Deltei, a Bărăganului și a Dobrogei, cu o lume trăind altfel, mai aproape de începuturi, de regnurile primordiale, unde răzbat înrudiri între om și sălbăticiuni, unde se derulează ceremonialuri străvechi, iar izolarea obligă la tenacitate în lupta cu destinul și la conservatorism. "Personajele lui Bănulescu caută ceva într-un spațiu cotropit de veșnicie": un loc de mormânt (*Mistreții erau blânzi*), un supraviețuitor al Regimentului 14 (*Satul de lut*), dezertorul Nereju (*Vară și viscol*), orașul mascat de uriașa câmpie (*Masa cu oglinzi*). În acest teritoriu străin născător de iluzii și supoziții, apare mereu un ghid inițiativ sau doar memoria lui care lucrează ordonator. Neamurile obosite din nuvele sunt pândite de primejdii și de moarte, dar se salvează în ultimul moment, întrucât din umbră apare un cunoscător perfect al obiceiurilor, al religiei păgâne a pământului, a soarelui, a apelor, a ierburilor. În locul Zeului Suprem retras din lume (*deus otiosus* - la Mircea Eliade) apar înlocuitori provizorii. Preoții își piers chemarea, încercându-și rolul profetic și taumaturgic în altă direcție. Povestirile exclud tragicul, având același rol ca și miturile străvechi, acela de a salva omenirea din fața timpului. Ele au puteri magice, astfel că mistreții devin blânzi, căldurile torifde nu ucid, condamnatul Nereju e lăsat liber.

În Fănuș Neagu C.Ungureanu întrezărește "un autor de instantanee unice", trăind sub regimul Sărbătorii nesfârșite, un "maestru de ceremonii" promovând prin interferența dintre real și fantastic un univers al miracolului perpetuu, poserdând știința trăirii libertății și a bucuriei înălțând, ca nimeni altul, sentimentele spre cotele entuziasmului molipsitor, dând "demnitate estetică clipei". El este inconfundabil nu numai prin stilul său abundent în metafore și în termeni argotici, cuvântul său fiind vrednic să întărească senzații, să iște nostalgii, să se rostuiască în expresii memorabile, să așeze condiția umană într-o atitudine regală de înțeleaptă detașare, ci și prin personajele atinse de o ciudată buimăceală, trăind între ingenuitate și fatalism, purtând nume emblematice cu rezonanțe onomatopice și magice, urzeală balcanică și solii ale mai multor regnuri: Țulea, Dirivici, Bișca, Buhuianu, Che Mohreanu. Păstrând rânduielile străvechi într-un spațiu bine definit

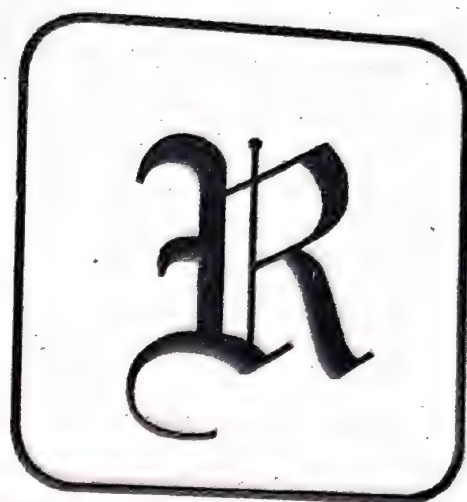


anterior de Panait Istrati și Sadoveanu, ele sunt arhetipuri cu fremătări carnale stârnite de miresme și revărsări bahice, aplecate spre eresuri și halucinând în ritmuri frenetice, fantazând la poarta Orientului.

Capodopera lui Fănuș Neagu este povestirea *Acasă*, inclusă în volumul *Vară buimacă* (1967) și axată pe motivul mitic al întoarcerii spre origini, ca teritoriu al purității, al permanenței și al integrității cosmice. Alături de *În stepă*, povestirea exemplifică "barocul defensiv" prin "realismul magic, stilul aluziv, frenezia trăirilor", caracterul spectacular, aglomerările de imagini simbolice. Bătrâna Gheorghina, personajul principal, alungată din casă în 1949, se reîntoarce după cinci ani în locul sacru al începuturilor, în sat și în casă, spre a se elibera prin moarte de un mod de viață străin, impus de Istorie. Cuvintele-cheie - "Nu mai e timp" - rostite de bătrână ca replică la intenția primarului Odangiu de a o reizgoni din propria-i casă, transformată între timp, abuziv, în sediu al primăriei, exprimă tragismul prăbușirii civilizației rurale străveschi. Ea nu poate trăi înstrăinată, dezrădăcinată într-o istorie a urgențelor, lipsită de rigoarea tradiției. Timpului concret, ostil, marcat precis de prima propoziție a operei - "Sosiseră cu trenul de 10,28" - i se opune timpul mitic, etern, sărbătoresc, simbolizat de copilărie și de Crăciun, conservat în amintire, în inventarul intimității: "camera din austru", "trofeul de vânătoare ciuruit de vreme", "spicele împletite în jurul icoanelor sub care pâlpâie o candelă veche", întâmpările esențiale ce alcătuiesc povestea vieții ei, poveste respinsă de "omul vremurilor noi" Odangiu: "Ce-mi pasă mie de poveștile voastre?". Presate de timpul istoric nefast, personajele se întorc în trecutul simbolizat de timpul Nașterii, de Crăciun: "Sărbătorile Nașterii sunt cele mai de seamă în toată opera lui fănuș Neagu. Cei trei magi - cei trei Crai vor fi eroi preferați ai săi, înviind mereu, într-o lume în care miracolul Nașterii nu se mai produce. Imaginea e mereu barocă, iernile vor veni ca un simbol al purificărilor. E anotimpul sărbătoresc".

Numeroase și valoroase considerații face C. Ungureanu și asupra prozei altor scriitori consacrați ai generației afirmate în jurul anului 1960: Nicolae Breban, D.R. Popescu, Sorin Titel, C. Țoiu, Augustin Buzura etc.





## **REALITATE ȘI ROMANESC**

de Liviu Petrescu

Cartea, apărută la Editura Tineretului, în 1969, este o încercare de a lumina o nouă perspectivă în problema atât de vastă a realității românești. În analiza romanului românesc este urmărită o dimensiune asupra căreia alți critici s-au oprit mai puțin ori nu s-au oprit deloc: realitatea interioară. Literatura noastră în general, remarcă Liviu Petrescu, este, înainte de toate, o literatură înclinată spre observația socială și spre creația de tipuri, prin urmare spre înfățișarea îndeosebi a realității exterioare. Fără a se nega factorul social sau natural, se arată că mai important este factorul lăuntric, în sfera lui trebuie căutat esențialul.

Din capitolul cu rol de sinteză, cuprinzând considerații finale, desprindem ideea că romanul românesc s-a dezvoltat adesea în paralel cu literatura franceză, întrucât Mateiu Caragiale pare că răspunde, prin creația lui, mișcării decadentismului francez; Duiliu Zamfirescu deși pe de o parte pornește de la estetismul lui d'Annunzio, totuși pe de alta de la criticismul francezului Paul Bourget; există asemănări evidente între descrierile stărilor de exterioritate a personalității la Anton Holban și Marcel Proust; afinitățile dintre operele lui Camil Petrescu și Hortensiei



Papadat-Bengescu cu cele proustiene.

Cei șapte prozatori analizați: Duiliu Zamfirescu, Mateiu Caragiale, Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Anton Holban și Gib Mihăescu nu reprezintă singurii romancieri de valoare din literatura română. Criteriul potrivit căruia ei au fost aleși spre comentare este în legătură cu intenția cărții: "...ne-am străduit să descoperim participarea spiritualității românești la frământările și la căutările spiritualității europene a secolului nostru".

Duiliu Zamfirescu a dorit să creeze un tip cu o mare complexitate interioară. Poate din acest motiv personajele sale sunt exemplare umane de excepție. Ca primă particularitate a lor, opinează criticul, este aceea că sunt incapabili să trăiască sentimentul iubirii altfel decât în imaginație. D.Zamfirescu apropie sentimentul iubirii de sentimentul estetic, căci dragostea, ca și poezia, este menită să înalțe sufletul omenesc la contemplarea frumosului ideal. Scriitorul a fost puternic influențat de idealism, de doctrina lui Platon, cunoscută în mod direct. Autorul ciclului Comăneștenilor surprinde, într-un studiu despre opera lui Tolstoi, publicat în *Convorbiri literare*, în 1892, cealaltă imagine a sufletului omenesc, naturală. Se vorbește de o "natură individuală", căreia i se adaugă o "natură socială". Însă, observă Liviu Petrescu, contrastele se formează adeseori nu între natura individuală și cea socială, ci între ele și natura creatoare. D.Zamfirescu recomandă totala anihilare a naturii individuale și a celei sociale; întreaga conduită a personalității, chiar și viața practică fiind pusă sub semnul Frumosului. Prin creația lui, se subliniază, autorul *Vieții la țară* deschide drumul spre estetismul literar al lui Mateiu Caragiale și, mai apoi, G.Călinescu. Criticul observă efortul personajelor lui Duiliu Zamfirescu de a refula natura lor socială. De câte ori scade capacitatea spiritului da a se concentra spre un ideal, strădania rămâne fără succes. În analiza prozei lui Duiliu Zamfirescu accentul cade pe reliefarea unei particularități însemnate a scrisului - criticismul. Nu este dezvăluită o posibilă influență a lui Paul Bourget. O deprindere a examenului de conștiință definește unele personaje ale lui D.Zamfirescu. Liviu Petrescu definește opera lui D.Zamfirescu prin prisma "fenomenului dublei articulații estetice": pe de o parte criticismul, iar pe de alta latura



contemplativă și estetistă.

Comentând creația lui Mateiu Caragiale, criticul de la Cluj pune încă de la început două probleme socotite esențiale: 1. dacă există vreo afinitate artistică și spirituală între Mateiu Caragiale și Ion Luca Caragiale; 2. ce direcție reprezintă *Craii de Curtea-Veche* în literatura română. Referitor la prima întrebare este prezentată opinia lui Vladimir Streinu, potrivit căreia este vorba de două temperamente artistice și două structuri morale radical diferite. Cu privire la a doua întrebare, însă, este arătată divergența unor păreri. Astfel, G. Călinescu îl integrează pe Mateiu Caragiale în rândul hermeticilor, Vladimir Streinu îl socotea decadent, în vreme ce Tudor Vianu îl definește drept reprezentant al estetismului. Studiul de față continuă cu observații în legătură cu opera lui Mateiu Caragiale. Majoritatea eroilor săi, se specifică, au o fizionomie morală asemănătoare și sunt, de fapt, o variantă a aceluiași tip, dandy. Dar, în afara tipului obișnuit de dandy-artist, apare proza lui Mateiu Caragiale și un dandy-diletant. Eroul lui Mateiu Caragiale se distinge și printr-o altă caracteristică: este un melancolic. Prin acest sentiment, personajul tinde să se ridice în sfera idealurilor superioare. Pe când melancolia îl determină să se complacă într-o adâncă meditație, dorul de călătorie îl răvășește în permanență. Aceasta semnifică, de altfel, căutarea absolutului în planul senzației. Concuționând în studiul **O estetică a melancoliei**, Liviu Petrescu susține că atributul cel mai important al creației lui Mateiu Caragiale este cel de "idealist", luat în accepția morală mai curând decât filosofică.

Studiul despre Liviu Rebreanu este intitulat sugestiv **Soluția iubirii universale** și cuprinde o analiză problematică a romanului *Pădurea spânzuraților*, sugerând ecouri din opera lui Lev Tolstoi. Sunt prezentate părerile unor critici ca: G. Călinescu, T. Vianu, E. Lovinescu, M. Dragomirescu și Al. Piru în legătură cu romanul lui Liviu Rebreanu. Se subliniază că mai aproape de adevăr se situează criticii care au optat în comentare pentru direcția problematicei morale și nu psihologice. Spre deosebire de Al. Piru, Liviu Petrescu susține că romanul *Pădurea spânzuraților* este tolstoian, iar nu dostoevskian.

În analiză sunt urmărite cele trei etape ce urmează a fi parcurse



de personajul lui Rebreanu în evoluția lui sufletească: 1. Apostol Bologa este cetățean; 2. Apostol Bologa devine român; 3. Apostol Bologa devine om. Zbuciumul sufletesc al eroului, spune criticul de la Cluj, depășește semnificațiile impasului unei națiuni. Prin străduința de a găsi un sens existenței, prin căutarea unei credințe salvatoare, Apostol Bologa a împrumutat din experiența tipică a unor eroi tolstoeni ca: Levin, Pierre Bezuhov, Andrei Bolkonski, iar soluția finală este aceeași: iubirea universală. Doar această iubire universală are capacitatea să reveleze absolutul, să-l elibereze pe om de sentimentul absurdității proprii existențe. Diferit față de romanul lui Tolstoi, în romanul lui Rebreanu dramei de credință i se adaugă o cutremurătoare dramă a libertății.

În studiul consacrat scriitoarei Hortensia Papadat-Bengescu, criticul trasează principalele puncte ale programului estetic al acesteia. Se pune accentul pe noutatea în peisajul romanului românesc adusă de autoarea ciclului Hallipa. Astfel, problematica socială nu mai reprezintă același interes ca în cazul romanului lui Liviu Rebreanu. Între variatele procedee întrebuintate de Hortensia Papadat-Bengescu, criticul numește "experimentarea" - un procedeu de cercetare menit să reducă importanța "observației", căreia i se descoperă imperfecțiuni. Personajul nu mai este înfățișat în împrejurări tipice ale existenței sale, ci mai ales în situații deosebite, situații ce abundă în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu. Folosirea unui astfel de procedeu, arată Liviu Petrescu, pune sub semnul îndoielii încadrarea prozatoarei în rândul scriitorilor naturaliști. Imaginea de ansamblu a eroului Hortensiei Papadat-Bengescu nu este nicidecum unitară. De altfel, romanciera este împotriva ideii de organicitate, fiind, se specifică, preocupată de studiul anomaliilor, de fenomenul de discontinuitate psihologică. Un alt procedeu fructuos îl reprezintă "introspecția", definită ca tensiune a contemplației prin intermediul căreia apar sub formă de senzații cele mai obscure părți ale sufletului omenesc.

În caracterizarea personajelor, scriitoarea folosește tehnica înregistrării unor păreri, ce rareori coincid, ale eroilor, unii despre alții. Liviu Petrescu descoperă aici principiul "respectării ordinii impresiilor", după cum îl numea Marcel Proust. Problema de bază a operei Hortensiei



Papadat-Bengescu este relația dintre latura fizică și cea morală a personalității umane. Potrivit concepției scriitoarei, individualitatea umană este alcătuită dintr-un trup sufletesc (care se manifestă prin sentimente) și un trup fizic (care se manifestă prin senzații). Multe din personajele romancierii ilustrează armonizarea ce se stabilește între aceste două dimensiuni. Criticul citează între ele pe Sia, Lenora Hallipa, Lică Trubadurul, Ada Razu, doctorul Walter. Pe de altă parte, suntem preveniți și de existența unor situații de discordanță între trupul sufletesc și cel fizic, apărute mai ales datorită trecerii de la o viață activă la una sedentară, din cauza bolii sau a lipsei de ocupație. În încheierea studiului se susține că Hortensia Papadat-Bengescu deschide drumul spre cea dintâi analiză fenomenologică a sentimentului iubirii din literatură română.

Studiul consacrat analizei creației lui Camil Petrescu este structurat în două părți, intitulate: **Între Bergson și Husserl și Psihologia iubirii**. La început este citată conferința din 1936 *Noua structură și opera lui Marcel Proust*. Liviu Petrescu arată în ce măsură și-au pus amprenta asupra gândirii și concepției lui Camil Petrescu, lucrările școlii vitaliste și ale școlii fenomenologice. Este atacat într-o formă voalată N. Tertulian pentru că, în încercarea lui de a susține puritatea concepției romancierului în discuție, o raportează exclusiv la fenomenologie. Citând un pasaj din teze și antiteze, criticul remarcă la un moment dat că, după cunoștința sa, Camil Petrescu este singurul cercetător care a intuit direcția fenomenologică a gândirii lui Marcel Proust. De scriitorul francez îl leagă numeroase afinități între care și problema autenticității, avută în vedere atât de școala fenomenologică, cât și de cea vitalistă. În altă ordine de idei, suntem familiarizați cu accepțiunea și sensurile conceptului de "structură". Acesta reprezintă un complex de semnificații redată fidel, evoluând de la analiza detaliului la analiza întregului.

În ceea ce privește studiul **Psihologia iubirii**, asemănările cu scriitorul francez Marcel Proust sunt din nou în atenție. Romanul lui Camil Petrescu pare a avea aceleași legi de construcție și concepție ca și romanul prozatorului francez, dar tinde să se separe de el. Camil



Petrescu inventează un gen de situație diferit de modelul adus de Marcel Proust, introducând ideea obișnuinței în dragoste. Prin această idee a habitudinii se rezolvă conflictul dintre iubire și cunoaștere. Eroii lui Camil Petrescu, deși sunt înzestrați cu o spiritualitate extraordinară, nu reușesc să fie până la capăt consecvenți.

În privința direcției urmate de proza lui Anton Holban, Liviu Petrescu precizează că este respinsă perspectiva strict psihologică a lui Marcel Proust, întrucât evenimentele interioare depind și de acțiunea unor factori morali. Adevărul, în concepția lui Anton Holban, iese la iveală printr-o operație analitică, nu prin intuiție. Personajele create de Anton Holban, îndeosebi cele masculine, remarcă Liviu Petrescu, aduse față în față cu situații de viață, se confruntă cu o anume reținere, o anume dificultate lăuntrică. Personajul său nu va izbuti niciodată să coordoneze perfect individualul cu universalul. Pe măsură ce evoluează, eroii descoperă imposibilitatea comunicării între ei. Concluzionând, se arată că slăbiciunile morale îi apropie pe eroii lui Anton Holban de eroii lui Marcel Proust.

În studiul despre proza lui Gib Mihăescu, criticul analizează în detaliu romanul *Donna Alba*, care fusese neglijat în favoarea romanului *Rusoaica*. Estetismul apare ca una din particularitățile esențiale ale scrisului lui Gib Mihăescu, alături de idealismul moral. Dacă în romanul *Donna Alba*, frumosul definește prin antinomia dintre necesitate și joc, în romanul *Rusoaica*, el se definește prin antinomia dintre aspirație și împlinire.

Cartea *Realitate și romanesc*, de Liviu Petrescu, se recomandă singură ca o competentă și deosebit de utilă analiză a prozei românești dintr-un unghi nou, al realității celei mai puternice: viața interioară a personajelor.





## SCRIERI ALESE

de Põmpiliu Constantinescu

Activitatea de critic îl situează între cele mai autorizate prezențe în perioada interbelică. Analizând în mod variat în cronici și recenzii, operele literaturii române de la marii clasici la scriitorii contemporani, ajunge spre sfârșitul vieții prin generalizări concludive, la o vastă panoramă critică asupra literaturii. "Critica modernă, afirma Põmpiliu Constantinescu, este ea singură un gen literar, o creație, de-al doilea ordin, dacă doriți, a spiritului, lângă creația artistică și un vehicul de cultură și de valorificare, fără prezența căruia literatura ar fi ea însăși păgubită".

Despre amplul fenomen al evoluției creației beletristice interbelice, Põmpiliu Constantinescu exprimă judecăți critice sigure și pline de subtilitate în eseuri care l-au impus ca pe un "diagnostician literar" (C.Regman). Însuși G.Călinescu se arăta încrezător în ideile și formulările exacte ale lui Põmpiliu Constantinescu, văzând în acestea "procentul maxim de sentințe juste, printr-o intrare repede și dreaptă în adevăratul fond al lucrărilor". Această autoritate a criticului se



întemeiază, în primul rând, pe credința statornică în artă, “ca într-un fapt izbăvitor al spiritului”, dar și pe “onestitatea opiniei critice, imperativ etic și ideal educativ”. Criticul își urmărește ideile cu perspicacitate, construind demonstrații de un mare echilibru, cu concluzii lapidare și de rară distincție stilistică.

Premiat de Societatea Scriitorilor Români, în 1933 pentru volumul *Critice*, iar în 1940 pentru studiul monografic *Tudor Arghezi*, criticul, în *Scrieri alese*, oferă exemplul unei conștiințe artistice capabilă să țină cumpăna unei judecăți realiste în stabilirea unei scări de valori autentice. Despre Tudor Arghezi, căruia îi dedică prima monografie, criticul afirma că este, prin teme și prin structura poemelor, un romantic, amestec ciudat de rigoare și grațiozitate, umilire și “răzvrătire muiată în durere”, asprime și suavitate, trivial și paradisiac.

În studiul *Un mare poet romantic*, din volumul *Scrieri alese*, Pompiliu Constantinescu asociază lui Mihai Eminescu numele lui Tudor Arghezi, “original în factura expresivă, artist bogat în resurse verbale, creator ce a mlădiat limba poetică în aliaje de oțel și aur”. “Structura poeziei argheziene e romantică... estetica sa este născută din sfâșierea lăuntrică a tendințelor contradictorii: luptă între noroiul realității și aspirația spre piscul idealismului”.

Rămânând în sfera studiilor dedicate perioadei interbelice, remarcăm rigoarea și finețea gustului artistic în interpretarea romanului *Enigma Otiliei* de G. Călinescu. Criticul e de părere că “G. Călinescu se afirmă ca un excepțional creator epic, lunga sa povestire degajând clar conturat și cu subtile nuanțe, o serie de tipuri psihologice de o reală viabilitate în fricțiune”. Scriitorul “a procedat clasic, după metoda balzaciană, a faptelor concrete, a experienței comune”, punând în lumină o frescă socială a vieții bucureștene de la începutul secolului nostru. *Enigma Otiliei*, ne spune criticul “nu demonstrează nimic constată, reconstituie experiențe umane și tipuri ... de o construcție sigură, cu o intuiție socială și psihologică de un solid realism, de un adevăr sufleteș adânc și de nuanțe sufletești revelatoare, romanul se clasează printre operele de întâia mână ale epiceii noastre urbane”.

În analiza reportajului *Cartea Oltului* de Geo Bogza, Pompiliu



Constantinescu insistă asupra particularităților artistice prin care se individualizează stilul prozatorului. "Bogza nu este un poet descriptiv, precizează criticul, ci un viguros liric al forțelor cosmice, un contemplativ al energiilor naturii, cum nu mai întâlnim un altul în proza noastră turistică". Judecata de valoare este tranșantă: "Cartea este un imn al apei, al pietrei și al stihilor, al vegetației și al pământului; emoția cosmică a poetului este puternică, viziunea elementelor în veșnică mișcare și luptă este grandioasă" .... "Salutăm în d. Bogza un viguros poet în proză al marilor energii cosmice".

Pompiliu Constantinescu ne propune în această carte, o citire a operei marilor clasici din perspectiva unor filiații artistice între scriitori. Astfel, în capitolul intitulat **Ion Creangă** criticul îl așează pe autorul *Amintirilor din copilărie* e în fruntea unui șirag întreg de creatori "care vor exprima cu nuanțe diferite, cu puternice individualități, anume sensibilitate etnică; opera lui este cea dintâi expresie intuitivă pe calea artei a conștiinței unui popor, manifestată în mediul ei cosmic și etic". Stabilind filiații cu opera lui C. Hogaș, dar și cu a lui M. Sadoveanu, P. Constantinescu apreciază că "Ion Creangă nu este un poet al naturii, cum sunt Hogaș și M. Sadoveanu, structuri înrudite totuși, dar viziuni personale. Creangă observă exclusiv natura umană și geniul lucid, mușcător, spiritul realist și umorul melancolic - revelă un moralist".

În acest studiu se fac apoi referiri la filiații cu opera lui I.L. Caragiale, căci "limba este viața, la Creangă, ca și la Caragiale, este oglindă a sufletului omenesc, în diferitele lui zone morale și sociale". Criticul conchide: "marii creatori de expresie ai literaturii noastre clasice din veacul trecut sunt Eminescu, Creangă și Caragiale; unul a creat limbajul liric, al doilea pe cel epic și ultimul limbajul comediei". În analiza operei lui Caragiale criticul insistă asupra viziunii realiste asupra societății românești, evidențiind arta lui Caragiale în crearea de tipuri reprezentative, având "o dublă intuiție a individului - a categoriei lui sociale și sufletești". Clasicismul lui Caragiale "e sintetizat în aceste tipuri și categorii morale". Pompiliu Constantinescu a dat strălucire criticii, fiind "un temperament, un gust, o cultură, o conștiință".



## SCRIERI DESPRE TITU MAIORESCU

de Liviu Rusu

Meritul cel mai de seamă al esteticianului și eseistului Liviu Rusu este, fără îndoială, acela de a fi inițiat în cultura română reconsiderarea mentorului Junimii, Titu Maiorescu. În *Dicționar de literatură română contemporană* se arată că opera sa capitală este *Estetica poeziei lirice*, unde se pornește de la principiul că poezia este artă prin cuvânt. Lucrarea *Scieri despre Titu Maiorescu* apărută în 1979 la Editura Cartea Românească din București cuprinde studii despre Titu Maiorescu, cele mai multe publicate în reviste. Majoritatea acestora, arată criticul, sunt polemice. Se desprind două direcții principale de prezentare a personalității și activității lui Titu Maiorescu: pe de o parte apărarea lui Maiorescu împotriva denigratorilor, iar pe de alta împotriva supralicitatorilor, în lumina luptei pentru adevăr, atât de proprie mentorului Junimii.

Primul capitol al cărții este un studiu publicat în numărul 5 al revistei *Viața Românească* din 1963. Studiul este deosebit de important întrucât, așa cum precizează însuși autorul, a determinat reconsiderarea lui Titu Maiorescu. Liviu Rusu mărturisește încă de la început că încearcă să stabilească un echilibru între caracterul exagerat al elogierii ideologului Junimii și al repudierii deopotrivă. Sunt criticate opiniile despre Maiorescu din studiile lui N. Tertulian și acad. C.I. Gulian, precum și din manualul de atunci, ediția 1961, de literatură română. Important nu ni se pare faptul că acuzațiile denigratorilor sunt socotite nefondate, ci felul cum Liviu Rusu argumentează în sprijinul acestei concluzii, bazându-se pe documente. Astfel, Liviu Rusu contestă învinuirea adusă lui Maiorescu și anume că ar fi îndemnat la plagiat și imitație, la disprețuirea creației naționale, arătând însemnătatea pe care Maiorescu o conferă poeziei populare, ca "izvor veșnic al tuturor inspirațiilor adevărate". Nu este omis elogiul adus de criticul Junimii colecției lui



Vasile Alecsandri. În sprijinul demonstrației este adus și un citat din studiul *În chestia poeziei populare*: “Cu această mlădiere a pătruns poezia populară în sufletele noastre. Eminescu s-a inspirat de-a dreptul de la ea, Coșbuc și Goga se dezvoltă pe urma lui (...)... tot ce privește poezia populară merită cea mai mare luare aminte, iar opera lui Vasile Alecsandri va găsi pururea în Academia Română un cuvânt de apărare, de laudă și de recunoștință”. Criticul de la Cluj se întreabă retoric: “Cine a scris astfel de rânduri poate fi oare acuzat că disprețuiește creația națională și că neagă capacitatea de creație originală a poporului?”. Aceeași metodă care se adresează mai degrabă fondului de sentimente al cititorului o întâlnim câteva pagini mai apoi: “Unde este încurajarea decadentismului, a depravării ideologice și morale, a formei fără conținut? Preamărind poezia populară și pe Shakespeare, apoi pe Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, Popovici Bănățeanul, Goga, Sadoveanu, ca să nu mai amintim și de alte exemple adesea citate, ca Goethe, Schiller, Hugo, Heine etc., înseamnă oare să încurajezi forma fără conținut și decadentismul?”.

În ceea ce privește atitudinea lui Maiorescu față de politică și patriotism, față de problema tendințelor în poezie, Liviu Rusu precizează că subiectul este delioat. Maiorescu vorbește de patriotism ad-hoc, adică “declamațiune patriotică” și de politicianism, iar diferențele semantice dintre concepte, arată autorul, trebuie avute în vedere. De asemenea prin termenul de tendință, criticul de la Junimea denumesc tendința manifestată forțat, deci tendenționismul. Liviu Rusu remarcă faptul că Maiorescu nu face deosebirea dintre tendință și teză, dar în același timp susține curajos ideea că mentorul Junimii nu este împotriva tendinței, ci a tezei, aducând drept argument celebra apărare a comediilor lui Caragiale, care fără îndoială sunt artă cu tendință.

În încheierea întâiului capitol, autorul dezaprobă acuzația numită gravă că Maiorescu ar fi fost adversar al progresului. Nu neagă atitudinea contra constituționalismului pașoptist promovată de criticul de la Junimea, motivată prin aceea că reformele respective ar fi fost prea înaintate pentru fondul social românesc de atunci. Dar este tratat apoi articolul *În contra direcției de astăzi în cultura română* și se arată că



Maioreescu, după ce constată răul, se întreabă care este cauza lui și astfel se ajunge la teoria "forme fără fond". Mai departe Liviu Rusu prezintă poziția mentorului Junimii în problema limbii, opoziție pe care o numește realistă prin ideile maioresciene despre modelul limbii populare, despre lupta împotriva etimologismului etc.

Capitolul **Despre jurnalul lui Titu Maiorescu** este împărțit în patru diviziuni. Pentru început se insistă asupra importanței jurnalului socotit unic la acea vreme în literatura română. Sunt citate alte jurnale, între care cel al lui Goethe, adesea subiect de comparație. Dar Liviu Rusu accentuează diferențele între jurnalele celor două personalități.

Un spațiu întins îi este acordat în cartea **Scieri despre Titu Maiorescu** problemei formației filosofice a tânărului viitor critic. Liviu Rusu încearcă o familiarizare a cititorului cu principiile unor filosofi ca: Herbart, Trendelenburg, Feuerbach, Schopenhauer, Kant, Hegel etc. Apoi se urmărește în ce măsură ele l-au influențat pe tânărul Maiorescu, contribuind la formarea lui spirituală. Astfel, se arată că întâile scrieri filosofice maioresciene sunt pe bază herbartiană, la fel ca și doctoratul său în filosofie. Lecturile din Herbart l-au determinat pe Maiorescu să înțeleagă că lumea alcătuiește, în ultima ei esență, un tot armonic, susținut de rațiune. Spre deosebire de gânditorul german, criticul nostru numește psihologia ca prim domeniu al filosofiei.

Un subiect asupra căruia se oprește îndelung și revine Liviu Rusu îl reprezintă pretinsul hegelianism al lui Titu Maiorescu. Încă de la început se precizează că pregătirea filosofică a criticului de la Junimea se clădește pe baze net antihegeliene. Sunt citați aici marii adversari ai lui Hegel: Schopenhauer și Feuerbach, precum și Herbart și Trendelenburg. Influența lui Feuerbach și Herbart, spre exemplu, se manifestă nu doar prin reproducerea unor pasaje întregi, fraze sau idei, ci prin chiar mentalitatea de care Maiorescu este stăpânit.

Liviu Rusu aduce apoi în discuție celebra definiție maioresciană a frumosului. Criticul junimist o numise hegeliană, iar după el și Tudor Vianu. Liviu Rusu, însă, demonstrează că Maiorescu greșise, întrucât definiția nu este nicidecum în spiritul lui Hegel. Nu este vorba la Hegel de doi factori, ideea și sensibilitatea, care se combină, ci de unul singur,



Ideea, semnificând ideea absolută, sinonimă cu Dumnezeu. "Din păcate, tânărul Maiorescu încă nu destul de copt în ale filosofiei - avea abia 20 de ani -, l-a transfigurat pe Hegel după chipul și asemănarea sa herbartian-feuerbachiană".

Considerații despre traducerea lui Titu Maiorescu a *Aforismelor* lui Schopenhauer, dar mai ales o prezentare accesibilă a principiilor filosofiei gânditorului german, formează un nou capitol al cărții lui Liviu Rusu. Pentru a-l familiariza pe cititor cu sistemul filosofic al lui Schopenhauer, Liviu Rusu selectează și ordonează idei din *Lumea ca voință și reprezentare*. Se subliniază că Maiorescu a avut inițiativa în ceea ce privește receptarea filosofului german în cercul Junimii și, de ce nu, în cultura română. Dar, aprofundând filosofia lui Schopenhauer, acceptând multe din ideile sale, Titu Maiorescu era înarmat cu "excese" schopenhauerjane, ceea ce-l ajută să nu-și însușească în grabă concluziile pesimiste.

**Trăsăturile fundamentale ale ideologiei literare și culturale a lui Titu Maiorescu** este titlul unui capitol distinct. Referitor la viața lui Maiorescu se arată că pentru el modelul a fost tatăl său. De asemenea, se precizează izbânda tânărului la Academia Tereziană, unde a absolvit primul din întreaga promoție. Cititorul află apoi limbile străine cunoscute de Maiorescu: germana, franceza, engleza, italiana, latina și greaca. După ce își ia doctoratul la Giessen și licența în drept la Paris, Maiorescu se întoarce în țară și devine profesor la Iași. Este subliniat și rolul său, fiind unul dintre întemeietorii societății Junimea și ai revistei Convorbiri literare. Liviu Rusu insistă în continuare asupra studiului maioreescian *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, adesea citat sub titlul *Poezia română*, studiu care-l consacră ca estetician, critic și îndrumător literar. Prin el, spune Liviu Rusu, Maiorescu promovează criteriul estetic în judecarea valorii poetice la noi și netezește calea spre o conștiință estetică. Pornind de la definiția frumosului, Maiorescu și-a împărțit studiul în două capitole: *Condițiunea materială a poeziei* și *Condițiunea ideală a poeziei*. Totodată, Liviu Rusu afirmă că regăsim în exprimarea maioreesciană aproape textual pe Schopenhauer: "Ca cea mai simplă și mai exactă definiție a poeziei, aș spune că ea este arta de a





deștepta prin cuvinte jocul imaginației” și “Scopul în care poetul ne pune fantezia în mișcare este de a ne revela ideile, adică de a ne arăta, printr-un exemplu, ce este lumea, ce este viața”.

Cu privire la partea a doua a studiului, Liviu Rusu va socoti eronată exprimarea lui Maiorescu potrivit căreia ideea ar fi un simțământ, o pasiune. În studiul *Eminescu și poeziile lui*, criticul de la Junimea va găsi expresia cea mai potrivită: “căci nu ideea rece, ci ideea emoțională face pe poet”.

Liviu Rusu consideră că problema limbii l-a preocupat neconținut pe Titu Maiorescu. Sunt citate studii și articole ca: *Scrierea limbei române*, *Limba română în jurnalele din Austria*, *Beția de cuvinte* și *Neologismele*.

Ultimul capitol din **Scieri despre Titu Maiorescu** este o conferință a lui Liviu Rusu ținută la Radio București în 6 octombrie 1975, cu titlul **Eminescu și Maiorescu**. Articolul se structurează pe evidențierea raporturilor dintre cele două mari personalități. Trăsăturile fundamentale care-i unesc sunt: dragostea de adevăr, de neam, străduința spre mai bine. Un domeniu al compatibilității lor este socotit poezia, căci: “(...) criticul dârz avea în același timp o adâncă sensibilitate pentru tot ce este poezie, era un receptor de poezie cum nu s-a mai pomenit la noi; Eminescu, la rândul său, cu cea mai adâncă sensibilitate, era creator de poezie cum nu s-a mai pomenit la noi. Sensibilitatea creatoare a unuia și sensibilitatea receptoare a celuilalt se vor întâlni, se vor uni și vor trasa împreună linia evoluției poeziei românești”. De asemenea, îi va uni cultul adevărului și sentimentul datoriei. Amândoi s-au manifestat în public unul în legătură cu celălalt, întâiul fiind Eminescu, fervent cititor al *Convorbirilor literare*, care îi va lua apărarea în două articole din ziarul *Federațiunea* din Pesta, iar cel de pe urmă fiind Maiorescu, prin studiul său *Eminescu și poeziile lui*, ce se încheie cu acele profetice cuvinte: “Acesta a fost Eminescu, aceasta este opera lui. Pe cât se poate omenește prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui (...)”.

Fără îndoială, cartea **Scieri despre Titu Maiorescu**, de Liviu Rusu este una din cele mai percutante din întreaga exegeză maioresciană și nu doar pentru că de numele autorului ei este legată controversata problemă a reconsiderării lui Titu Maiorescu.



## SCRIITORI ROMÂNI DE AZI

(I și II)

de Eugen Simion

Din vastul proiect al lui Eugen Simion intitulat *Scriitori români de azi* au apărut patru volume, care includ tot ceea ce, în viziunea criticului, a întreținut viața literară românească de la Tudor Arghezi până la tânăra generație a anilor 80. Eugen Simion scrie o istorie literară în mers și, prin raportare la obiectul de studiu, face în fiecare volum adaosuri și reveniri. În mod obiectiv pe critic nu-l interesează în această dificilă întreprindere minuția reconstituirii, ci caută să descopere principalele direcții de manifestare a literaturii contemporane. În virtutea acestor considerente, criticul ocolește tonul scrobit al expunerii istorico-literare, dorind să familiarizeze lectorul cu fenomenul literar contemporan, să-l instruiască în sens superior, atrăgând atenția asupra punctelor nodale ale noilor poetici, asupra procedeelelor de construcție a ficțiunii, asupra proiectului estetic ce stă în spatele operei.

În ceea ce privește structura primului volum, cea mai simplă grilă aplicată este cea a genurilor, materia în studiu împărțindu-se pe trei secțiuni: evoluția poeziei, evoluția prozei și evoluția criticii. În cadrul fiecărei secțiuni, criticul grupează scriitorii după tipul de sensibilitate artistică pe care îl reprezintă, avându-se în vedere proiectul lor artistic și realizarea formală a acestuia. Prin numele fiecărei grupări se ajunge la un rezumat al direcțiilor de manifestare a literaturii din anii noștri. Metoda de analiză se schimbă în funcție de natura obiectului: poezia este privită tematist, pe când în proză se caută "figura spiritului" cerută de biografia intelectuală a creatorului și de configurația interioară a operei. În asumarea și ierarhizarea operelor are preferințe pentru poezia temelor eterne, pentru proza de substanță epică și personaje memorabile, pentru fantastic și limbajul simbolurilor. E amuzat de duritățile expresioniste și de acrobațiile ludice, de "ingineria prozodică".



Predomină în lucrarea lui Eugen Simion analiza aplicată operelor lipsind considerațiile introductive și explicative de ordin general. Justificarea acestei absențe se găsește tot în caracteristica principală a acestui tip de demers critic, făcut în paralel cu o realitate în continuă mișcare. Pe de altă parte, câteva analize au apărut mai înainte drept cronici ori recenzii în revistele de specialitate, în cazul acestora cu atât mai mult lipsind introducerea cu caracter general. Criticul oferă o serie de analize globale sau fragmentare, puse într-o cronologie critică personală.

Includerea laolaltă în primul capitol a poezilor Zaharia Stancu, Miron Radu Paraschivescu, Eugen Jebeleanu, Mihai Beniuc, Emil Botta ca ilustratori ai poeziei "evenimentului" își găsește justificarea nu la începutul capitolului, în poziția introductivă, ci în secțiunea dedicată lui Eugen Jebeleanu, considerat poate cel mai reprezentativ pentru acest grup. Pe marginea poeziei lui Emil Botta, lui Eugen Simion îi place să metaforizeze, semn distinct al prețuirii: "Cu o orhidee în mână și o mierlă himerică pe umăr, un cavaler întristat străbate, în poezia nouă a lui Emil Botta, un ținut de metamorfoze onirice din care spiritul nostru reține câteva substanțiale viziuni crepusculare".

Criticul e preocupat de momentul 45-46 - generația pierdută - la configurarea căruia vin poeți din mai multe direcții estetice: Dimitrie Stelaru, Constant Tonegaru, Ion Caraion, Geo Dumitrescu, Radu Stanca și Ștefan Augustin Doinaș. Există o prelungire asupra realismului - încercarea de a uni dicteul automat cu dialectica marxistă, modernizarea miturilor într-o lirie clară și muzicală (Doinaș, Radu Stanca, la Cercul literar de la Sibiu), contestatarii din București de la revista *Albatros* (subiectivizarea poemului, limbajul liber fără preocupare de artă). Nota comună a acestor grupuri scriitoricești ar fi spiritul de contestație, refuzul poeziei poeticului, căutarea cuvântului impur, incitant, dar poezii veniți în urma suprarrealismului dau un caracter mai organizat protestului lor. Dimitrie Stelaru, unul din "marii închipuiți ai generației", devine extraordinar în stare de conștiință, Tonegaru e Minulescul generației. O formă de depoetizare foarte personală e violenta concretizare a cosmosului și a limbajului la Ion Caraion. În poezia lui Geo Dumitrescu



se manifestă spiritul muntean și gustul pentru spectacol; stilul lui s-a impus ca stil al unei generații care refuză să se clasicizeze și face opoziție literaturii din interiorul literaturii. În privința lirismului baladesc modern la Radu Stanca și Ștefan Aug. Doinaș, criticul e preocupat de forțele care reconstituie formele degradate ale speciei. A.E. Baconski apare izolat de această grupare, poezia sa, a pozei baudelairiene, ilustrând formele "satanismului modern".

Emblema sub care așază Eugen Simion poezia lui Nicolae Labiș - "buzduganul unei generații" - s-a clasicizat. *M o a r t e a căprioarei* reprezintă marea cotitură în poezia contemporană în măsura în care face trecerea către o lirică detașată de anecdotic. Primul semn este limitarea și chiar eliminarea epicului, iar al doilea pășirea pe terenul ideii către un lirism cerebral.

Tot de o tratare individuală se bucură Nichita Stănescu, cu o prezentare a majorității volumelor și cu insistențe speciale la cele *11 Elegii*. Pentru Eugen Simion există două mari momente ale poeziei lui Nichita Stănescu. Primului îi este proprie construirea unei mitologii poetice a Cuvântului, iar celui de al doilea, repunerea în discuție a raporturilor "dintre universul pe care îl purtăm și universul ce ne poartă".

Cezar Baltag aparține aceleiași direcții prin cerebralitate (*Conceptualizarea simbolurilor*). De o factură aparte este poezia socială și cosmică, vădind expresionism țărănesc cultivată de Ion Gheorghe, Ioan Alexandru, Gheorghe Pituș și George Alboiu, în contrapunct cu poezia abstractă și "limfatică" - ideeă sănătoasă după Eugen Simion.

Adrian Păunescu i se pare criticului a fi spiritul macedonskian al zilelor noastre, unire de sublim și grotesc. În ceea ce îi privește pe Marin Sorescu, Mircea Ivănescu, Emil Brumaru și Mihai Ursachi, criticul e preocupat de a justifica estetic poezia ironică și fantezistă. Nota dominantă a liricii feminine, reprezentată de Ana Blandiana și Constanța Buzea s-ar găsi în "spiritualizarea emoției".

Aproape 100 de pagini îi sunt dedicate lui Marin Preda în capitolul intitulat **Realismul psihologic**. Lui Preda îi aparține - și nici unuia dintre ceilalți prozatori moderni - meritul unei descoperiri literare prin înlăturarea unei prejudecăți adânci a literaturii române, conform



căreia țăranul nu ar putea dovedi o complicată construcție morală. Când îl citește pe Marin Preda, lui Eugen Simion îi vine mereu în minte romanul american (Steinbeck, Faulkner), care își mută accentul cu precădere pe complexitatea oamenilor obscuri demni de a fi eroi ai prozei moderne. Volumul exclude discuția asupra romanului *Cel mai iubit dintre pământeni*, apărut ulterior acestei cărți.

Proza de analiză este ilustrată de Nicolae Breban și Augustin Buzura, criticul evitând să facă apropieri de noul roman francez (Alain Robbe-Grillet, Claude Simon etc.), dar meditând îndelung asupra tehnicii, lui Nicolae Breban fiindu-i caracteristică acumularea de detalii de același plan (demers epic lent), iar lui Buzura - filmul fragmentelor și confuzia de planuri. În apropierea acestei direcții se situează și Alexandru Ivasiuc și Paul Georgescu, creatori ai eseului românesc. Formula condensează tranziția pe care noua specie o face de la un epic aproape absent la analiză și de la analiză la speculație.

Eugen Barbu este amintit cu *Groapa* în capitolul **Romanul pitoresc și baroc**, ca și cu întreaga sa metaliteratură (reportaje, eseuri, jurnale etc.). Fănuș Neagu, Ștefan Bănuțescu și D.R. Popescu au adoptat formula unei epici hieratice și mitice, cu valențe expresioniste, având gust pentru mister și poetic.

Secțiunea dedicată criticii literare debutează cu o prezentare a precursorilor și implicit a modelelor "criticii noi" - G. Călinescu, Șerban Cioculescu, Al. Philippide. În descendență imediată față de Călinescu se situează Al. Piru și Adrian Marino. Din direcția nouă a criticii fac parte Lucian Raicu, Nicolae Manolescu, Valeriu Cristea, G. Dimisianu, M. Ungheanu, Mircea Martin.

Volumul II prezintă scriitori ca: Arghezi, Blaga, Călinescu, ceea ce ar însemna o întoarcere în timp. O precizare însă se impune: sunt luate în discuție reaparițiile de după al doilea război mondial ale scriitorilor interbelici, care au determinat, în viziunea lui Eugen Simion, orientarea literaturii actuale. Fără să mai propună clasificări, volumul oferă tratări individuale ale marilor scriitori: Sadoveanu, Arghezi, Blaga, Philippide, Camil Petrescu, G. Călinescu, I. M. Sadoveanu, I. Vinea, V. Voiculescu, M. Eliade, Perpessicius, M. Ralea, T. Vianu, C. Noica.



Eugen Simion are în vedere un Sadoveanu nu atât de străin de neliniștile spiritului modern, urmând apropierea ce s-au făcut cu marea proză americană (Faulkner), în care omul e amenințat să piardă posibilitatea de comunicare cu universul natal.

Arghezi e revăzut într-o epocă în care, devenit mister popularizat, oficializat, poetul pare epuizat. Eugen Simion însă descoperă "secrete" de esență, încă nedezevăluite, studiind cu precădere poezia psalmilor (obiect până atunci interzis). Încercările disperate de a-l raționaliza pe Arghezi i se par criticului trădătoare față de esența poeziei. Reapariția poetului în 1955 este resimțită ca o întoarcere a poeziei românești la marile ei teme.

Publicarea postumelor lui Lucian Blaga a fost în aceeași măsură o revelație și o bună parte din poeții contemporani se revendică din aceste poeme scrise în amurgul vieții, de un lirism magic, cu o notă existențială mai accentuată. Criticul apreciază simplificarea și umanizarea vocației cosmicului în aceste ultime poeme, din care încruntarea metafizică dispare, iar filosofia se leagă mai direct de o experiență individuală (iubirea, sentimentul morții, percepția ciclurilor naturale), pierzându-și aerul trist și uscat.

Trecerea lui Camil Petrescu de la factura proustiană la romanul istoric-obiectiv apare comparabilă cu "dezlănțuirea pe care o cunosc firile obosite de prea mult ascetism" (*Un om între oameni*). Nuvelele și piesele de teatru sunt privite critic în raport cu romanul, iar lipsa unui jurnal de felul celui lăsat de Gide i se pare criticului ireparabilă.

George Călinescu reapare în proiectul lui E. Simion ca poet, prozator și dramaturg. Tehnica poematică călinesciană ar fi aceea a succedaneului. Fiecare obiect liric își găsește un echivalent sugestiv în alte zone de percepție, ca în oglinzile deformate, luând o direcție imprevizibilă. Romanele se caracterizează printr-o adițiune de stiluri, uneori ingenioasă, alteori obositoare de formule, de la reportaj la eseu. Exercițiile dramatice încep ca parodii ale teatrului și sfârșesc în parabolă.

Realismul obiectiv în maniera Balzac, Flaubert și cu înrâuriri din Thomas Mann e cultivat de Ion Marin Sadoveanu (*Sfârșit de veac în București*), iar gustul pentru epopee, anecdotă și intrigă sentimentală se



refugiază la Ion Vinea (*Lunaticii, Venin de mai*), în contra propriului program estetic de tinerețe.

O mare plăcere estetică a fost publicarea postumă a *Ultimelor sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V.Voiculescu*, (la care s-au adăugat nuvelele): Nuvelele din *La țigănci* ale lui Mircea Eliade au dat fantasticului românesc "nota cea mai sisematic intelectuală care-i lipsea".

În ceea ce privește critica, Perpessicius apare drept adevăratul exponent al impresionismului, Tudor Vianu e evocat și ca profesor, împrumutând ceva din portretul clasic maiorescian, M.Ralea e prețuit ca eseist fin, ca și Constantin Noica, cel mai bun în latura filosofică de la Blaga încoace. Un portret interesant (omul a fost aproape erou de roman) i se rezervă lui Petre Pandea, "natură bogomilică în expansiune".

Este evident că în această temerară încercare, modelul lui Eugen Simion este Eugen Lovinescu (*Istoria literaturii române contemporane*). Cartea presupune o inițiere benefică într-o impozantă serie de mități ale poeziei și prozei de azi.





## TUDOR ARGHEZI

de Mihai Ralea

Eseistul, sociologul, psihologul, profesorul universitar și academicianul Mihai Ralea, îndrumător mulți ani ai grupării literare și al revistei *Viața românească* este, alături de Paul Zarifopol, G.Călinescu, Eugen Lovinescu un remarcabil reprezentant al criticii eseistice, dar și al criticii de direcție ca N.Iorga, M.Dragomirescu, O.Densusăeanu, E.Lovinescu, G.Ibrăileanu.

Principalele volume de critică literară eseistică sunt: *Interpretări, Perspective, Comentarii și sugestii, Atitudini, Între două lumi* etc. Eseurile lui Mihai Ralea, "puține, dar admirabile" (Eugen Simion) se diferențiază prin câteva trăsături caracteristice privind atât intențiile, cât și tehnica eseistică și stilul. Așa cum afirmă G.Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Mihai Ralea nu obișnuiește să scrie decât despre cărțile care-i plac, critica sa fiind a unui "epicurean".



Într-adevăr, Ralea nu e un cronicar literar, conștiincios, ținând evidența producției beletristice, ci un critic “selectiv”. Dintre poeți apreciază pe Rilke, Valery, Topârceanu, Arghezi ș.a. La Arghezi, “cel mai mare poet al românilor, de la Eminescu încoace, o minunată sursă de energie poetică”, apreciază “expresia rară”, observație esențială cu privire la specificul și contribuția lui T.Arghezi la dezvoltarea poeziei naționale. Deși Mihai Ralea, în fond, a practicat o “critică totală, estetică, psihologică, sociologică, istorică”, există în eseurile sale o preferință pentru critica psihologică.

În cazul lui Tudor Arghezi, atitudinea lirică fundamentală e revolta, ce-și are rădăcina nu numai în anarhism, monahism, ci într-o anumită “organizație sufletească” care se caracterizează printr-o “greață decisivă, metafizică” a spiritului împotriva materiei, expresia supremă a revoltei fiind celebrele blesteme. Tudor Arghezi se aseamănă în această privință cu Octav Mirabeau, având ca și acesta un accent “purist, de spiritualist profund ofensat”. Mihai Ralea nu disecă opera cu fervoarea lui Ibrăileanu, nu analizează, nu este un textolog. Spirit sincretic, un fin geometru, un clasic interesat de esențe, Mihai Ralea caută în opere liniile principale specifice.

În opera lui Tudor Arghezi linia esențială este revolta structurală, potențată de circumstanțe biografice și istorice (monahismul și anarhismul), poetul fiind mai aproape de doctorul Faust decât de Saint François d'Assise. Mihai Ralea nu se mulțumește cu surprinderea geometriei psihologice a unei opere sau a unui autor, ci proiectează totul pe ecranul larg al literaturii universale. Potrivit acestei tehnici, Tudor Arghezi este proiectat pe ecranul vast al poeziei simboliste ilustrate de Maeterlink, Sar Peladan și alți urmași ai lui Edgar Allan Poe sau Novalis. Eseistul reține elementele de originalitate în creația lui Tudor Arghezi: structura sufletească a unui spirit de natură proteică; noutatea de formă și de fond; sentimentul religios; înclinații reflexive în poezia elegiacă și de meditație; perspectiva cosmică; înscrierea perfectă în tradiție; evidențierea specificului național și legătura cu Eminescu; influența literaturii populare în versificație și în gândire.

Publicat în revista *Viața românească* din 1927 și reprodus în



volumele: *Perspective* (1928), *Înțeleșuri* (1943) și *Scrieri din trecut* (1957), studiul Tudor Arghezi surprinde tensiunea lăuntrică a poetului, fiind un portret artistic, construit pe valorile originale din creația lui Arghezi. Ideea centrală a eseului este, în fond, condiționarea psihologic temperamentală a poeziei lui Arghezi, căci "din toată producția literară a d-lui Arghezi reiese aceeași impresie: o mare energie sufletească". De aici "polemismul său excesiv", "geniul batjocurii ridicat până la înălțimi metafizice" și "ironia rece", făcută cu atâta inteligență. Referindu-se la modernismul poeziei lui Arghezi, la anume ecouri din poezia simbolistă, eseistul reține influența mediului românesc asupra artei lui Arghezi, mai ales la "puterea curentului eminescian", a limbii cronicarilor și la forța versificației din poezia populară.

Fără să facă analiză pe text, programată în detaliu, Mihai Ralea formulează judecăți de valoare privind originalitatea stilului arghezian. Despre volumul *Cuvinte potrivite* se exprimă în termeni de înaltă valoare, marcând originalitatea scriitorului prin: "imaginație, aci grandioasă, atingând simbolul sau mirajul, aci delicată și miniaturistă, nuanțată până la vecinătatea subtilității, epitete viugroase, adânc caracteristice, imagini pline de gândire prescurtată, sugestii insinuante care se strecoară pe furiș în suflet, transformă tot ritmul visurilor și-l umple cu muzică de atmosferă, potrivită exact sensului, fără să-l clarifice complet, căci i-ar împrăștia farmecul". Deși G. Călinescu afirmă că stilul lui Mihai Ralea e oral, "de taifas provincial", cercetat mai bine, el se impune ca un stil sculptor, strălucind de imagini cu metafore de inspirație cultă, cu formulări memorabile.

În formule frapante, cu o concizie de moralist, eseistul surprinde tensiunea lăuntrică a poetului, evolta metafizică argheziană. Observațiile criticului despre starea de însingurare cosmică sunt concentrate în adevărate aforisme, dar și în digresiuni lucrate cu fantezie. Discursul eseistic este ilustrat cu versuri semnificative, temeinic analizate, ilustrând o conștiință critică profundă și o manieră originală de a înțelege inefabilul poetic arghezian. Concludentă este părerea că "sufletul său e o criptă în care n-a mai rămas decât scrum. În adevăr, energia înăbușită arde, usucă pe dinăuntru. După ce a asvârlit lava, vulcanul stins nu mai are



decât cenușă". Originalitatea scrisului arghezian este susținută cu argumente clare și o exprimă tranșant; "el alcătuiește universul după alte legi. Presupune elementelor alte afinități, le leagă și dezleagă între ele după alte procedee...cuvântul pleacă totdeauna încordat", ceea ce conferă "o teribilă energie stilului d-lui Arghezi". Mihai Ralea are meritul de a fi văzut în T.Arghezi pe cel mai mare poet român de după Eminescu, un continuator al Poetului național, opera lui Arghezi fiind o sinteză perfectă între tradiționalitate și modernism.





## **VIATA ȘI OPERA LUI ION CREANGĂ**

de Jean Boutiere

Între autorii străini care au scris opere de critică literară consacrate scriitorilor români un loc de seamă îi revine fără îndoială lui Jean Boutiere, cel ce a contribuit hotărâtor la cunoașterea și pe alte meleaguri, dar mai ales la situarea creației unuia din clasicii noștri, Ion Creangă, în universalitate. Jean Boutiere, profesor francez la liceele din Auch, Clermont și Rouen, apoi al Misiunii universitare franceze în România, la Universitatea din Dijon, la Ecole nationale de langues orientales vivantes, la Sorbona, director al Institutului de studii provenșale și al Institutului de studii române, este, cum arăta faimosul său antecesor Mario Roques, "primul francez care se ocupa de un autor român".

Această carte, subiect al tezei sale de doctorat, a fost tradusă și prefăcută de Constantin Ciopraga și publicată de Editura Junimea din Iași, în 1976. Chiar dacă Jean Boutiere este mai mult preocupat de latura documentară, de probleme statistice uneori, de informație mai curând decât de interpretare, totuși lucrarea sa rămâne de un merit



incontestabil. Un autor străin vorbește cu pasiune și competență despre opera unui scriitor român și îi subliniază cu aplomb valoarea.

Compararea poveștilor lui Creangă cu binecunoscutele creații ale lui Charles Perrault, fraților Grimm sau Andersen și integrarea lor între capodoperele acestui gen din literatura universală, de asemenea analizele minuțioase asupra limbii și silului lui Creangă recomandă în cel mai strălucit mod acest studiu.

Constantin Ciopraga, în prefața intitulată **Jean Boutiere și "țăranul cel mare"**..., evidențiază observațiile criticului francez cu privire la basmele lui Ion Creangă, analogiile cu basmele altor popoare, faptul că studiile comparative ale lui Boutiere erau o premieră la vremea lor sub aspect științific despre literatura unuia din clasicii noștri. Se arată că autorul cărții excelează în fixarea structurilor tematice și îndeosebi în explicațiile filologice, fiind un lingvist dedicat. Dar "această solidă lucrare", cum o numea Mihail Sadoveanu, are și unele minusuri, pe care le amendase Mario Roques la comentarea tezei de doctorat, precum și Constantin Ciopraga. Astfel, se preferă metoda historicistă de abordare ce ține cont de clasica dihotomie între viață și operă, nu se realizează "sondaje de adâncime" și apar inadvertențe pe alocuri (spre exemplu data nașterii lui Creangă în 1837, față de 1839).

În **Prefață**, scriitorul francez vorbește despre dificultatea muncii sale: materialul la dispoziție era rar, dispersat și adesea necunoscut, iar traducerea unui autor definit chiar ca "infraductibil" nu este deloc facilă. Scopul declarat este următorul: "(...)să-l facă cunoscut și iubit în străinătate pe acela care este unul dintre cei mai originali scriitori moldoveni și, în același timp, unul dintre cei mai buni povestitori populari din Europa".

Înainte de a dezbate subiectul, Jean Boutiere înfățișează o amplă **Bibliografie critică**, anunțând prin aceasta rigurozitatea științifică drept calitatea sa de căpătâi.

Partea întâi a cărții tratează, pe parcursul a cinci capitole, viața lui Ion Creangă. **Copilăria și adolescența (1837-1855)**, primul dintre ele, conține un tabel cu arborele genealogic al prozatorului nostru, criticul remarcând caracterul blajin, indulgent al tatălui lui Creangă și



faptul că el îi datorează mult mamei sale. Anii de formație (1855-1869) se referă la seminarul de la Socola, căsătoria, intrarea în tagma preoțească, studiile la Școala normală, începuturile interesului pentru politică. Anii de încercări (1868-1875) cuprind conflictul cu superiorii ecleziastici, destituirea din postul de institutor, unde-l numise Titu Maiorescu, divorțul, slujba temporară de vânzător de tutun și îndeosebi aceea de dascăl, criticul arătând că Creangă era un pedagog excelent. Activitatea literară (1875-1882) este capitolul următor, unde se insistă asupra celebrei prietenii cu Mihai Eminescu, cel ce îl introduce pe Creangă la Junimea. Acolo prozatorul citește basmul *Soacra cu trei nurori*, cu care și debutează ca povestitor la 1 octombrie 1875 în revista *Convorbiri literare*. Ultimii ani (1882-1890) sunt ai bolii și morții, după cum sugerează și titlul capitolului.

Partea a doua este structurată sub forma unei analize a operei lui Ion Creangă. Constanțin Ciopraga numărase și constata cu regret că 115 pagini sunt rezervate poveștilor și doar 7 pentru *Amintiri din copilărie*, criticul francez dovedindu-se mai mult interesat de fapte bibliografice decât estetice, din păcate.

În capitolul **Privire generală**, remarcăm observația că opera lui Creangă nu este întinsă ca volum, dar frumoasă și durabilă. Scriitorul nostru luase partea și la redactarea unor lucrări didactice, pe care le înșiruie Boutiere în capitolul numit **Lucrările didactice. Poveștile, Anecdotele și Amintirile** au apărut majoritatea în revista *Convorbiri literare* între 1 octombrie 1875 și 1 martie 1883, ultima este anecdota *Cinci pâni*. În capitolul **Creangă - autor comic (1878-1882)?**, Jean Boutiere discută pe marginea dorinței autorului *Amintirilor* de a scrie o comedie, "o piesă țărănească", cum se exprima el.

Capitolul **Opere diverse** inventariază istorioarele, poeziile personale și populare, articolele și poveștile licențioase ale lui Creangă și specifică organizarea materialului în două grupe: 14 povești și anecdote (a), *Amintiri din copilărie*, *Moș Nichifor Coțcariul*, *Ion Roată* și *Popa Duhu* (b).

Înainte să analizeze poveștile lui Creangă, Boutiere fixează o clasificare a lor, după cum urmează: A. Fabule animale: *Punguța cu doi*



bani, *Capra cu trei iezi*; B.Ciclul lui Păcală sau al prostiei omenești: *Prostia omenească*, *Dănilă Prepeleac*; C.Povești fantastice: *Soacra cu trei nurori*, *Fata babei și fata moșneagului*, *Făt-Frumos*, *fiul iepei* (neterminată), *Povestea porcului*, *Harap Alb*; D.Povești religioase: *Stan Pătitul*, *Ivan Turbincă*. Criticul le analizează în ordine, comparând cu variante românești și străine: Esop, Fedru, *Pancatantra*, *Le roman de Renart*, basme ale fraților Grimm, Sébillot, Andersen, Cosquin, variante săsești în Transilvania, ungurești, albaneze, neogrecești, macedoromâne, sârbești, armene, franceze, italiene etc.

Referitor la *Povestea lui Harap Alb*, Jean Boutiere arată că Ion Creangă se depărtează de versiunile românești doar în câteva puncte: intrarea în subiect, prezența spânului și tema însoțitorilor năzdrăvani. Subiectul acestei opere nu este original, criticul citând: basmul neogrec al lui Legrand, un basm italian din Pisa (dar acestea nu au episodul cu încercarea curajului tinerilor) și basmul maghiar al lui Elisabet Sklarek (*Omul cu barba de aur*). Interesant este că aproape toate sfârșesc cu răsplătirea croului și pedepsirea trădătorilor, o formulă de final specifică acestei specii literare epice - basmul - în general. Criticul descoperă spânul ca personaj în variante din Albania, Grecia, Serbia și îl relaționează cu faimosul cocoșat ca personaj tipic francez.

Creangă nu face operă de folclorist, afirmă cu certitudine Jean Boutiere, apreciind că scriitorul nostru transformă cu artă o materie împrumutată într-o operă personală, originală, ca și Ch.Perrault, Ch.Nodier și P.Mérimée.

În capitolul **Elementele tradiționale**, subcapitolul **Respectul fondului**, se arată că scriitorul român nu suprapune teme diferite, respectă intrigile basmelor furnizate de tradiție, simplitatea este o caracteristică foarte importantă. În subcapitolul **Respectul formei** se subliniază faptul că Creangă păstrează particularitățile de limbă și stil din basmele populare preluate: expresii, fraze întregi, dialoguri stereotipe, formule inițiale, mediane și finale și se exemplifică la fiecare.

Jean Boutiere evidențiază ca element esențial în basmele prozatorului român viața, ce lipsește, după părerea francezului, din basmele populare, iar "asta constituie profunda sa originalitate": "(...)



fără să altereze datele furnizate de tradiție, Creangă a știut să creioneze în schițe vii principalele personaje ale basmelor sale, atât ca fizic, cât și ca moral; să zugrăvească cu artă scene în care figurează mai mulți actori, să localizeze cu precizie acțiunile basmelor; să răspândească în multe locuri spirit și bună dispoziție”.

Scriitorul francez precizează în continuare că Ion Creangă nu are nevoie de descrieri minuțioase, că notează în puține cuvinte un gest sau o atitudine, că schițează portrete, dar caută și interiorul uman, simțămintele, că există în opera sa multe dialoguri care dinamizează scenele. Se pune accent pe culoarea locală (absentă la povestitorii populari), pe umor (reflecții glumețe și satirice, număr mare de glume, creare de bună dispoziție generală), pe compoziție.

În capitolul **Originalitatea lui Creangă** - locul său printre povestitorii populari europeni se distinge diferența față de creatorii populari, arta prozatorului nostru, faptul că a însuflețit și întinerit vechile teme populare. Foarte importante sunt considerațiile lui Jean Boutiere atunci când vorbește de culegerile lui Ch.Perrault, fraților Grimm, canonicului Schmid și ale lui Andersen, alături de care spune că merită să figureze și originala operă a lui Creangă.: “(...) nu e nici moralist, precum canonicul Schmid, nici poet sau filosof, ca Andersen; fără să vrea el este precum frații Grimm, un folclorist. Creangă e înainte de orice un artist, ca Ch.Perrault”. Se apropie de acesta prin reproducerea fidelă a vechilor ficțiuni, prin limbajul simplu, popular, prin viața și evocarea lumii de rând dintr-o anumită epocă, prin spiritul de o bună calitate promovat, dar se deosebește printr-un realism mai puțin accentuat, pe care-l numim noi realismul magic, și în mod deosebit prin bogata colecție de cuvinte și expresii populare, proverbe și zicători, “colecție care, după cunoștința noastră, nu are echivalent la nici un alt povestitor european” (Jean Boutiere).

În capitolul consacrat capodoperei lui Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*, împărțit în trei subcapitole, criticul francez subliniază faptul că prozatorul nostru nu povestește copilăria în chip metodic, ci selectează fapte și întâmplări menite să emoționeze, să înveselească.



Distinge două direcții ale interesului acestei creații: 1. document biografic și psihologic foarte prețios cuprinzând cele două sentimente profunde ale autorului de dragoste față de familie și față de ținut; 2. tablou fidel al vieții țărănești dintr-un colț al Moldovei de Sus din jurul anului 1850, cadrul fiind bine schițat, cu detalii despre viața țăranilor, îmbrăcămintea lor, datini și obiceiuri, practici locale, superstiții și leacuri populare. Este remarcată valoarea literară a acestei opere realizată și prin detalii precise și plastice, prin felul cum au fost compuse și organizate, prin caracterul lor de povestiri însuflețite, prin atmosfera de veselie ș.a.m.d. "Trebuie să fi citit aceste *Amintiri* pentru a le gusta farmecul incomparabil pe care nici o analiză nu poate să-l exprime", concluzionează Jean Boutiere.

Capitolul intitulat *Limba și stilul* excelează într-o analiză riguros întocmită pornind de la exemple pe textul prozatorului. Se afirmă că scriitorul nostru reproduce vorbirea țăranilor, a oamenilor de rând din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Cu toate că se găsesse multe neologisme în corespondența lui Creangă, în conversația zilnică, opera lui se caracterizează prin absența lor aproape totală, fiind cam 12 cu totul după o numărătoare întreprinsă de critic. În schimb, abundă regionalismele, clasificate de autorul francez în trei grupe: a. cu înțeles special datorat formei panromânești: *cazma*, *orândă* etc.; b. cele ce diferă de alte cuvinte românești printr-o ușoară deosebire de formă: *blăstăm* (blestem), *cămeșă* (cămașă), *sară* (seară) ș.a.; c. unele specifice Moldovei: *bezmetic*, *bostan*, *ciolan*, *ciubotă*, *dugheană*, *iarmaroc*, *plisc* etc. Se discută apoi problemele de morfologie (forma cari a pronumelui relativ, formele *ăst*, *astă*, *aiastă*, *aist*, *ist*, *iastă*, *cel*, *cela* ale demonstrativului, numerele *șese*, *șapte*, *tustrei*, *tuspatru* ș.a.m.d.) și de sintaxă (preferința pentru perfect compus, pentru prezentul istoric, conjunctivul prezent cu funcție de imperativ, conjunctivul trecut cu sens declamativ, dativul etic, propoziții principale care încep cu *unde*, *unde nu* etc.).

Cu privire la stilul lui Ion Creangă se arată că este prin excelență popular, cu accent pe oral, nu pe scris și este definit prin simplitate și naturalețe. Se remarcă de asemenea verva populară, proverbele și zicătorile anunțate de formula populară obișnuită, "vorba ceea". "A



trebuit marele talent al lui Creangă pentru a face astfel stilul popular mai artistic, fără a-i altera în chip sensibil caracterele originale”.

Studiul se încheie cu **Note și comentarii (Bibliografie critică)** pe parcursul a aproape 80 de pagini și **Tabla de materii**.

Cartea lui Jean Boutiere este o valoare în exegeza consacrată operei lui Ion Creangă și, cu toate că interesul pentru document, pentru informare exactă iese în evidență, totuși încercarea izbutită de a-l situa pe scriitorul nostru în universalitate și analiza minuțioasă a limbii și stilului marelui artist al nostru sunt calitățile ei esențiale.



## ȘCOALA ȘI CRITICA

Aceste arii teoretice manifestă o solidaritate conceptuală imposibil de sfărâmat, împotriva tuturor previziunilor cu vedere perversă. Mulți cred că școala este, pentru creația critică, nimic altceva decât un cimitir al ideilor gingașe. În școală stilul criticii se uzează în chip alarmant, îmbătrânește văzând cu ochii și piere ruinat de automatismele unei retorici oficioase. Sistemele de idei îngheață în forme de multă vreme abandonate, ideologiile refuză conversația înnoitoare și totul decade în păienjenișul rutinei. Un asemenea destin îi este dat școlii prin acuzațiile de didacticism ce i se aduc în istoria criticii universale, dacă critica are o astfel de istorie.

Fără nici un risc putem spune astăzi că pe cât sunt de mulți adversarii complementarității dintre critică și școală, pe atât de mulți sunt și protectorii ei. Aceștia afirmă, în toate culturile și în toate timpurile, că, dimpotrivă, critica ar trebui să se refere la școală ca la un for de consacrare suprem, dat fiind că marea gândire critică s-a format în climatul școlii și s-a legitimat prin valoarea școlii.

Cu siguranță asemenea prezumări ultimative sunt străine de întocmirile spiritului înalt. Poate sunt de asociat unui spirit gregar, despre care știm câte ceva din toate experiențele vieții. De altfel, Eugen Lovinescu, în *Istoria literaturii române contemporane*, gândește unitar cele două realități conceptuale, de îndată ce spune: "Școala devine astfel termenul ultim, apoteoza dar totodată crematoriul capodoperelor trecutului" (Vol. III, p. 338). Redactând acest *Dicționar de critică literară* noi am confirmat asemenea ipoteze.





Evoluția criticii literare în România cunoaște experiența criticii profesionale, prin care cei care nu sunt profesori cred a ști că au dreptate să distingă o zonă a didacticismului descalificat. Adevărul însă trebuie căutat unde se află: în câmpul esențial de manifestare a creației critice, care este, oricât vom spune, un câmp școlar. La români avem a constata că primele experiențe recapitulative ale conștiinței critice au avut loc în școală și se vor dezvolta sub cupolele școlii până în actualitatea cea mai decisă. Aron Pumnul și-a conceput "istoria" în școală și încă nu s-a demonstrat că el ar fi scris-o și de-ar fi urmat un destin revoluționar. Ba dacă luăm aminte la alte experiențe, numeroase în istoria noastră politică, putem susține că, din această perspectivă de viață, el n-ar fi scris "lepturariul românesc" niciodată. Și dacă el nu era, învățăcelul său Eminescu nu era ș.a.m.d.

Nu-mi pot imagina cum ar fi arătat astăzi istoria literaturii române fără profesorii Titu Maiorescu, Eugen Lovinescu, Tudor Vianu, G. Călinescu, Al. Piru, Eugen Simion, Nicolae Manolescu, Mircea Zăciu Constantin Ciopraga. Cum ar fi arătat dacă nu aveam Universitatea, ca școală esențială de limbă și literatură, de știință și simțire românească. În amfiteatrele ei au promovat generațiile de profesori de românească din marea școală a țării, de care trebuie să legăm opera entuziastă de formare a culturii naționale și a gustului public, ca operă esențială pentru experiențele patriotismului românesc.

Posibilitatea postulării criticii ca școală națională și a criticului ca dascăl al neamului nu este, cum s-ar părea, o achiziție a dogmaticii noastre tardive. Ea s-a ivit odată cu definițiile de început. Un "sistem național de critică" preconiza Goldsmith, unul din fondatorii criticismului literar englez. Desigur, în consacrarea unei astfel de realități sistemice românești critica noastră mai are încă mult de lucrat, atât la nivelul ecuațiilor doctrinare, cât și la nivelul proporțiilor fiziognomice. Deloc paradoxal, ea este încurajată în acest demers chiar prin dicționare ca acesta. S-ar putea spune că



tradiționalismul didactic concepe critica literară ca pe o formă a criticismului social general, atât de viu în procesul vindecării răului din lume. Dar tocmai din aceasta rezultă că abandonarea funcției educative a criticii nu poate fi altceva decât o iluzie.

Critica se întâlnește cu școala în promovarea valorilor solare, ea este, din acest punct de vedere, o instituție a moralei, iar ca parte a istoriei culturii - o ramură înflorită în universul ideilor și în istoria mentalităților. Cum critica literară cristalizează deprinderi de muncă intelectuală, formează judecata critică, ea este solidară cu exigențele școlii relativ la scopuri și idealuri, la arhitecturile de valori și la programe operaționale, în cele din urmă chiar la criteriile de claritate, de sistem, de estetica limbajului, de exprimare a voinței de sine în contextul social intercomunicativ. Nu este de mirare, deci, că formele criticii cunosc astăzi un succes atât de mare în programele de învățământ, devreme ce odată cu ele intră în spațiul tradiționalizat al școlii un mare spectacol al cunoașterii de sine, al inițierii în lumile sufletești abandonate de științe, exersând proiecte în universul moravurilor, inspirate prin intuițiile de "critică a vieții".

Regimul criticii în contextul vieții școlare are mai multe caracteristici particulare. Cea mai importantă dintre ele consistă în orientarea precumpănitoare spre capodopere. Cum se va vedea și în acest **Dictionar...** critica școlară, câtă există, este o critică dezinteresată de nonvalori, concentrată pe experiențe fundamentale. În școală critica mărunță, a defectelor, așa numita defectologie este marginalizată. Obsesia pentru biograficul anecdotic, împreună cu toată divinația despre autor, trebuie înlocuită cu analitica operei, care este calea regală a esteticii, cu o critică a marilor construcții, a frumuseții creatoare, pentru a o face să devină "descriere însuflețită a capodoperelor" (Doamna de Staël), o "aventură a sufletului printre capodopere" (Anatole France). Mutarea accentului pe legile interioare ale structurii operei, pe arhitectura formelor și semnificațiilor,



descalifică obsesiile analiticii de jos, acomodează gândirea tânără cu orizonturile criticii de sus, "productive" (Goethe), mai aproape de tipurile esteticii filosofice. Însă diversificarea disciplinelor criticii nu poate nimici unitatea ei, pe care și noi o semnificăm, regroupînd între aceleași coperti, potrivit cu programele școlare moderne, mai multe orizonturi conceptuale: de la istoria literară până la eseistică, de la stilistică la estetică.

Acest **Dicționar de critică literară** tinde să consacre, prin tentativa de restructurare a valorilor literare în perspectiva gândirii critice naționale, un model didactic nou. Evaluarea lui corectă nu poate face abstracție de seria integrală a dicționarelor "O. L.", care cunosc acum reeditări sistematice: **Dicționar de proză românească**, **Dicționar de poezie românească** și **Dicționar de personaje literare**. Ele ne ajută să realizăm că tocmai în școală critica își re trăiește condiția de bază, dată prin definițiile prime, începînd cu vechiul kriticon (a construi). Dar dacă istoria și destinul ei sunt inseparabile de școală, înseamnă că toată tevatura în jurul "ereziei didactice" (Edgar Allan Poe) nu este decât o floare de spirit. Și astăzi, ca și altădată, unei critici proaste trebuie să i se spună de la obraz: înapoi la școală. După cum criticii bune i se va spune întotdeauna că instituie, prin ea însăși, o școală.

ION ITU



S.C. TIPOCART BRAȘOVIA S.A.  
C-da 1029



## CĂRȚILE EDITURII ORIENTUL LATIN

### **Dicționarele "O.L."**

*Dicționar de proză românească*  
*Dicționar de poezie românească*  
*Dicționar de personaje literare*  
*Dicționar de critică literară*

### **Cultură generală**

*Poemele sacre de Ion Itu*  
*Folclor și literatură cultă de A. Gh. Olteanu*  
*Colinzi din Țara Făgărașului de Ion Funariu*  
*Primii noștri poeți de Ion Itu*  
*Poezii de dragoste (antologie universală)*

### **Literatură școlară**

*Literatura română pentru bacalaureat*  
*Literatura română pentru clasa a XII-a*



✉ R C J 08 / 933 / 2 IULIE 1991 / CF 1109481  
TEL / FAX 068 / 154032 / CONT B C 4072808112  
STR MAIOR CRANȚA 11 BRAȘOV 2200